En canto de zorros

Mito y memoria en la ficción andina

Carlos Huamán
(coordinador)



CIALC
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe

En canto de zorros

Mito y memoria
en la ficción andina

EN CANTO DE ZORROS

Mito y memoria en la ficción andina

CARLOS HUAMÁN
(coordinador)



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
MÉXICO 2024

Esta obra fue arbitrada por académicos en el sistema doble ciego con el aval del Comité Editorial del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC) de la UNAM.

Investigación realizada gracias al Programa de la UNAM-PAPPIT-IN402319 *Mito y memoria en las literaturas andinas peruanas*, cuyo responsable es el Dr. Carlos Huamán López.

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información.
Nombres: Huamán, Carlos, editor.
Título: En canto de zorros : mito y memoria en la ficción andina / Carlos Huamán (coordinador).
Otros títulos: Mito y memoria en la ficción andina.
Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2024.
Identificadores: LIBRUNAM 2240857 | ISBN 9786073091305.
Temas: Literatura quechua – Perú. | Literatura quechua – Historia y crítica. | Quechuas – Ritos y ceremonias. | Quechuas – Perú. | Literatura indígena – Región de los Andes – Historia y crítica.
Clasificación: LCC PM6308.E53 2024 | DDC 898.32308—dc23

Diseño de cubierta: Marie-Nicole Brutus H.
Diseño y edición de interiores: Irma Martínez Hidalgo

Primera edición: junio de 2024
Fecha de edición: 20 de junio de 2024

Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán
04510, México, Ciudad de México

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
Torre II de Humanidades, 8º piso, Ciudad Universitaria
04510, México, Ciudad de México
Tel.: (55) 5623 0211 al 13
http://www.cialc.unam.mx

ISBN: 978-607-30-9130-5
DOI: https://doi.org/10.22201/cialc.9786073091305p.2024

Impreso y hecho en México



Índice

Mito y ficción andina desde la transdisciplinariedad



Prólogo[1]

Este volumen reúne estudios sobre el mito y la memoria como tema central en las literaturas andinas peruanas. Se dedica en especial a la revisión de algunas obras publicadas de mediados del siglo pasado en adelante. Se trata de investigaciones realizadas en el marco del proyecto de investigación PAPIIT IN 402319, DGAPA, de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este protocolo, iniciado poco antes de la pandemia por COVID-19, congregó a investigadores adscritos a diversas universidades latinoamericanas. En tal sentido, considerando la imposibilidad para una reunión, las sesiones de trabajo sucedieron vía remota. Este constituye el segundo volumen de los dos pensados para esta etapa.

En las recientes décadas, la producción literaria se acrecentó con relación a la anterior. La industria editorial creció de modo exponencial a causa del aumento del número de investigadores, escritores y poetas dedicados a la ficcionalización del universo andino peruano. En todo esto también juegan un papel primordial las diversas páginas electrónicas que visibilizaron a escritores desconocidos de la capital y las provincias.

Dicha visibilidad no sólo se ha logrado debido a la difusión de obras por los diversos medios de comunicación, sino también por la conquista paulatina de un público lector que se tornó amante de la ficción

[1] El presente volumen se realizó con el apoyo del proyecto PAPIIT IN 402319, titulado Mito y memoria en las literaturas andinas peruanas, DGAPA-UNAM.

literaria andina. Sobreponiéndose a la postergación de las políticas culturales estatales y gracias a la emergencia de un mercado editorial principalmente alternativo, la creación literaria como acción política resultó, entonces, una vertiente importante que fortaleció la literatura andina actual.

En la agenda que revela estas preocupaciones resalta, entre otros, el rescate de la memoria "perdida" como valoración del pasado, el cual incluye la recuperación de las lenguas nativas. Muestra de lo anterior destacan los premios nacionales recientes, en concursos emprendidos por el Ministerio de Cultura de Perú, Petroperú (COPÉ) y otros. Ejemplo de esto son Óscar Colchado, Ranulfo Fuentes, Víctor Tenorio, Pablo Landeo y Dina Ananco.

Entre las preocupaciones de las literaturas quechua-andinas peruanas se encuentra la identidad regional y nacional, la cual difiere, de alguna manera, de las planteadas a mediados del siglo pasado, cuando el indigenismo era la bandera primordial de escritores considerados de "izquierda", quienes pretendían hablar por los indios antes de "otorgar la palabra" a los mismos. Sin duda, esa realidad ha cambiado como la sociedad misma. Después de Arguedas, referente decisivo en la literatura andina neoindigenista de mediados del siglo XX, aparecen otros con singular trabajo literario, a fines del mismo siglo, algunos de ellos seguidores de Arguedas: Óscar Colchado, Macedonio Villafán, Feliciano Padilla, Enrique Rosas Paravicino, Zeín Zorrilla, Jorge Flores, Julián Pérez, Sócrates Zuzunaga, Luis Nieto Degregori y demás, quienes proponen recuperar la memoria y la imaginación del mundo andino introyectándose a su universo cosmogónico e histórico. Pretenden, entre varios aspectos, hacer conocer los avatares del mundo andino, marginado y desangrado, principalmente, por la violencia política de las décadas de 1980 y 1990 del siglo pasado. En ese sentido, se busca la evaluación crítica de la conciencia nacional, teniendo en cuenta la heterogeneidad sociocultural como factor determinante para entender al Perú.

Sin duda, la revisión de las literaturas andinas no es una tarea fácil si consideramos su diversidad lingüística y cultural. De hecho, la literatura andina peruana que aborda el mito y la memoria es bastante extensa y compleja. No se trata sólo de encontrar los mecanismos de registro y ficcionalización, sino adentrarse al universo quechua andino en cuyo universo el significado de la ficción cobra un particular sentido. Así, quienes participan en este volumen han prestado especial atención a su literatura, a la que observan y analizan desde la literatura, los estudios culturales y lingüísticos, hasta la filosofía y la antropología. De ese modo, el volumen se ha dividido en dos secciones agrupadas por capítulos dialogantes entre sí.

La primera sección, denominada "Cuando despierta el mito", está compuesta por cinco capítulos. Centra su atención en el mito como factor gravitante de su narrativa, poesía y canto. En ese sentido, los autores se ocupan del estudio del papel del mito del *Inkarry* en la narrativa de Arguedas y Scorza, y las funciones del *Kuti* (regreso) en el mito del condenado que hace de lazo integrador de la sociedad andina. La valoración crítica posibilita comprender la permanencia y proyección del capital cultural andino que pretende cambios sociales, además de reafirmar la ética y la moral favorables para la convivencia social. Otros investigadores se ocupan de la poesía y el canto como vehículos de movilización de la cosmovisión. El análisis de los lugares simbólicos y los personajes sagrados permite acercarse y conocer más la compleja naturaleza de la cosmovisión quechua andina. En esa preocupación se inscriben interpretaciones de personajes que, merced a la "persecución de idolatrías" (cuya sombra se extiende hasta nuestros días), subyacen en la conciencia colectiva a través de poemas y cantos. Se cierra este bloque con un estudio historiográfico del proceso de la poesía peruana quechua y sus protagonistas. Así, el capítulo expone una valoración de la literatura andina peruana actual.

La segunda sección, "Viajes por la memoria andina desde la transdisciplinariedad", está compuesta también por cinco capítulos. Reúne

diversos estudios de la memoria como espacio para la ficcionalización del universo quechua andino peruano. Los tópicos más recurrentes son vistos desde el mirador de la literatura, la antropología y la filosofía. Centran su atención en el sentido y significado, por ejemplo, de la luz (*illa*) o la Fiesta de sangre (*Yawar fiesta*) en la novela del mismo nombre de José María Arguedas, ambos analizados como ofrendas o símbolos míticos integradores de colectivos en conflicto. Se observa que la literatura conforma un factor de identidad importante, por lo que la memoria constituye el puente entre la tradición y la modernidad, el pasado y el presente.

Por otro lado, los autores se interesan también por estudiar las implicaciones de ciertas categorías (oralidad, oralitura, literatura), instrumentos útiles para el estudio de las literaturas andinas. En ese marco se inscribe el recorrido analítico del mundo andino a través de cuentos que ficcionalizan el tiempo de violencia política en el Perú (décadas de 1980 y 1990), además de recuperar el testimonio como memoria creativa que simboliza la necesidad de una historia nueva para los jóvenes.

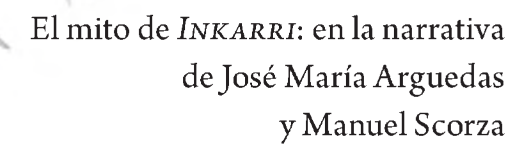
Carlos Huamán
Ciudad Universitaria, México, enero 2024

Cuando despierta el mito



La primera parada que en este valle hicieron —dijo el Inca— fue en el cerro llamado Hanacauri, al medio día de esta ciudad. Allí procuró hincar en la tierra la barra de oro, la cual con mucha facilidad se le hundió al primer golpe que dieron con ella, que no la vieron más. Entonces dijo nuestro Inca a su hermana y mujer: "En este valle manda nuestro padre Sol que paremos y hagamos nuestro asiento y morada para cumplir su voluntad. Por tanto Reyna y hermana, conviene que cada uno por su parte vamos a convocar atraer esta gente, para los adoctrinar y hacer el bien que nuestro Padre Sol nos manda".

Comentarios Reales
Garcilaso de la Vega, el Inca



El mito de *Inkarri*: en la narrativa de José María Arguedas y Manuel Scorza

Mauro Mamani Macedo

El mito de *Inkarri* narra la muerte del Inka, quien fue decapitado por los españoles y sus partes enterradas en diversos lugares. Estos miembros dispersos se buscan y crecen bajo la tierra, especialmente su cabeza. El día en que se junte cabeza y cuerpo, cuando esté completo y fortalecido, volverá a la tierra (kay pacha). Este relato mítico se construye como una respuesta a la muerte del Inka, para declarar que no ha muerto. Su cabeza, símbolo de resistencia y orientación, continúa irradiando energía. También transmite unión y coraje a los pueblos indios para que puedan liberarse y encontrar una vida verdadera, sólo que ahora este dios está latente.

Este mito se ha representado y estudiado desde diversos campos. En las artes plásticas,

> para el pintor contestario, Armando Williams, Inkarri es un fardo funerario a punto de desatarse; en la imaginación de otro artista plástico, Juan Javier Salazar, es el grabado de un microbús (ese peculiar medio de trasporte limeño) descendiendo desde los Andes en el marco incendiario de una caja de fósforos.[1]

1 Alberto Flores Galindo, "Los últimos años de Arguedas. Intelectuales, sociedad e identidad en el Perú", en Antonio Melis, José María Arguedas. *Poética de un demonio feliz* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2008), 23.

La pintura Algo va a pasar de Juan Javier Salazar tiene insertos verbales donde narra que los hombres han decidido ser ellos mismos el *Inkarri*. Con esta convicción llegan a la ciudad a través de un microbús lleno de gente guiado por una llama y los apus. El soporte resulta significativo porque es la imagen —creada por el pintor indigenista José Sabogal— que acompaña al fósforo llamita —una cajita de fósforos—. En ese universo también se observa cómo la llama y los apus —dioses andinos— guían el avance firme de la migración andina. Ellos avanzan para tomar la ciudad.

En el discurso religioso también se ha presentado la reelaboración del mito a través de la congregación Asociación Evangélica de la Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal, liderada por Ezequiel Ataucusi Gamonal, hombre quechua de Arequipa. Sus seguidores consideran que los incas vinieron de Europa u Oriente para instalarse en este continente y que conocieron los mandamientos del dios cristiano. "Cuando llegaron los españoles destruyeron al Inka Atahuallpa y cortaron su cabeza, y su cabeza se lo llevaron al Vaticano de Roma".[2] Este mito también lo conoce Ataucusi, quien es más reconocido por sus seguidores como el *Inkarri* cuya vuelta esperaban. Esta prédica en el universo andino es muy persuasiva, ya que entra en diálogo con la memoria. La superposición de los discursos potencia su verosimilitud.

En las ciencias sociales, el mito de *Inkarri* es estudiado cuando se abordan los procesos de migración. En este contexto se afirma que ya no hay Inkarri que esperar, porque este ya ha tomado la ciudad. Estas dinámicas vinculan al *Inkarri* con el mito del progreso propiciado por la emergencia de los migrantes en ciudades de gran poder simbólico, como Lima.

En los cantos quechuas también se ha conservado la representación del Inkarri de diversas épocas, lo que permite advertir que el mito

[2] Juan M. Ossio, "Inkarri y el mesianismo andino", en Federico Navarrete y Gulhem Olivier (coords.), *El Héroe entre el mito y la historia* (México: UNAM/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000), 200.

sigue siendo un motivo vigente. Se observan en los cantos dedicados a la muerte del inca Atahualpa, siempre vinculados al retorno. "Apu inkallay kawsanchuraq (Inkapaqtaki)/ ¿Vive aún el poderoso Inca? (Canción para el inca)" es una canción ceremonial del pueblo de Áncash, recogida por los hermanos Rodrigo, Luis y Edwin Montoya Rojas en Urqukunapa yawaynin. La sangre de los cerros. Además, existen cantos más recientes —difundidos a través de redes sociales como YouTube— que corresponden a la región de Ayacucho. Por ejemplo, Carlos Huamán, en su composición "Pedernal", o Carlos Falconí en su canto quechua "Tierra que duele", dialogan con el tiempo del conflicto armado interno.

En la literatura se ha representado en diversos géneros —teatro, narrativa, poesía—. En algunos casos, se plasma en forma expresa; en otros, en forma subtextual. Pero siempre mantiene la idea de cambiar el mundo, tal como propone el mito. Este artículo se centra en la narrativa de José María Arguedas y Manuel Scorza, quienes incorporan el mito de *Inkarri* mediante relaciones interdiscursivas entre el mito y la literatura.

Germinación y brote del mito de *Inkarri*

Mercedes López-Baralt denomina ciclo Inkarri al conjunto de representaciones que incluyen mito oral, dibujo o pintura colonial, drama ritual, poesía escrita.[3] Todos ellos reconstruyen la muerte del primer Inka Atawalpa, la cual significó el inicio de la desintegración del imperio incaico y la instalación de un sistema colonial que no ha perdido vigencia. A lo largo del tiempo ha tomado diversas formas: el sistema de haciendas o el gamonalismo en los Andes y los sistemas de exclusión y desprecio del indio en las zonas urbanas. Paralelo a ello, el mito de

3 Mercedes López-Baralt, *El retorno del Inca Rey. Mito y profecía del mundo andino* (La Paz: HISBOL, 1989), 38.

Inkarri ha recorrido todos los espacios como símbolo de resistencia. En los Andes es Túpac Amaru, Túpac Amaru II, Túpac Katari. En la selva, se representa con la figura de Juan Santos Atahualpa, la chispa que incendió el pajonal. En la urbe es un indio migrante. Esto último conecta con una de las versiones del mito de *Inkarri* en la cual se refiere que la cabeza de este dios sin culto y latente —como menciona Arguedas—[4] se encuentra enterrada en el palacio de gobierno de Lima. Para advertir la gestación del mito de *Inkarri* se abordará la secuencia de muerte de los inkas simbólicos: Atawallpa, Túpac Amaru, Túpac Amaru II y Túpac Katari.

De acuerdo con la *Primer nueva corónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala, Atawallpa murió por medio del garrote, pero el autor lo dibuja como si hubiese muerto decapitado. Esta manipulación en la representación es importante porque simboliza el descabezamiento del pueblo indio: la separación de la cabeza —el Inka— del corazón —el pueblo—. Esta forma retorna la jerarquía que debe tener un dignatario. Además, con esta descripción, Guamán Poma señala su disconformidad con el trato que los españoles dieron al Inka, quien no debió recibir una muerte común.

Este profundo pesar que significó la muerte de este Inka está representado en el poema quechua *Apu Inka Atawallpaman*. Odi Gonzales lo ha denominado el primer documento de resistencia inka. Es un largo poema en el que se expresa el gran dolor que siente el pueblo por la muerte de su Inka. Pero no sólo el pueblo siente angustia; es la comunidad —en el sentido amplio— la que la experimenta. Así, las divinidades —el sol y la luna— se encuentran entristecidas; también la madre tierra, que no quiere recibirlo. No obstante, posiblemente vuelva a la vida, que retorne.

4 José María Arguedas, *Obra antropológica*, tomo 4 (Lima: Horizonte, 2012), 207.

Qaqapas cchilan apunmanta
wankhakuspan;
mayupas qhaparin phutiymanta
junttakuspan
Y los precipicios de rocas tiemblan por su amo
canciones fúnebres entonan;
el río brama con el poder de su dolor
su caudal levantado[5]

La muerte de Túpac Amaru también está representada en la crónica de Guamán Poma de Ayala. Este Inka sí muere decapitado en el Cusco. Su asesinato causó un llanto intenso, un dolor muy grande. La imagen que muestra Guamán Poma es la del llanto de mujeres y hombres ante el cuerpo decapitado de Túpac Amaru. El otro cronista, Martín de Murúa, que documenta este acontecimiento presenta un escenario donde una gran cantidad de personas ayudan a llorar:

> Fue cosa notable, y de admiración, lo que refiere: que como la multitud de indios que en la plaza estaban, y toda la henchían, viendo aquel espectáculo triste y lamentable, que había de morir allí su Ynga y Señor, atronasen los cielos y los hiciesen retumbar con gritos y vocería, y los parientes suyos, que cercan estaban, con lágrimas y sollozos celebrasen aquella triste tragedia.[6]

Claramente se observa de qué manera el dolor alcanzó a todos —principales, indios, familiares, conocidos—, con él se muestra la imagen de una consternación general. Al respecto, Odi Gonzales sostiene que "no hay duda de la conmoción e impacto que suscitó la ejecución del joven Inka en la otrora plaza *awqaypata* o de los desafíos, que después de su degollamiento fue rebautizada por la memoria oral quechua como

5 Arguedas, *Obra Antropológica*, 26.

6 Martín de Murúa, *Historia general del Perú* (Madrid: Informaciones y revistas, 1987), 309.

waqaypata o Plaza del llanto".[7] Con la muerte de este Inka se produce un primer acto persuasivo acerca de la imposibilidad de la muerte del *Inkarri*: la cabeza de Túpac Amaru, colgada en una picota, empieza a embellecer. Esto genera temor y esperanza. Temor para los españoles —por ello, la mandan enterrar— y esperanza en los indígenas, porque ven que el Inka no ha muerto, que está latente su cabeza.

Túpac Amaru II (José Gabriel Condorcanqui), por la forma en que lo mataron, también alimenta al mito:

> Amarraron sus extremidades a cuatro caballos para descuartizarlo, un 'espectáculo que jamás se había visto en esta ciudad'. Los caballos fueron arriados hacia las cuatro esquinas de la plaza, pero los brazos y piernas de Túpac Amaru no se separaban de su torso. Frustrado, Areche ordenó decapitarlo.[8]

Ante esto, su hijo gritó de manera tan intensa que ello ha repercutido en los corazones y atizado el odio a los opresores. En este contexto igual parece existir una respuesta de la naturaleza: "Un testigo describió una repentina ráfaga de viento y un chubasco que hizo a las personas ponerse a cubierto cuando Túpac Amaru expiró".[9] Esto fue visto como creencias vanas por los tiranos. La muerte de Túpac Amaru II fue mítica, por ello permanece vivo en la memoria colectiva. Por ejemplo, en la voz de un niño de quien en 1980 se escuchó este relato:

> Túpac Amaru luchó por nosotros porque a los indios los hacían trabajar mucho. Peleó, luchó, le hizo morir a los españoles. A muchos. Así luchan ahora también los indios. A mí me han contado que no ha muerto. Él vive y nunca es un viejito. Dicen que con su caballo de aquí para allá camina.

7 Odi Gonzales, *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia inka (siglo XVI)* (Lima: Pakarina, 2014), 49.

8 Charles Walker, *La rebelión de Tupac Amaru* (Lima: EIP, 2020), 181.

9 Gonzales, *Elegía*, 49.

> En el cerro vive. Pero nunca le vemos. Ocultándose camina, como el viento. ¡Uuh!, ¡uuh, diciendo.[10]

No envejece, es decir, no camina a la muerte. No se le ve; como el dios escondido. Es omnipresente como el viento. Además, establece los paralelos y continuidades de la explotación. Túpac Amaru continúa en los indios, en los españoles, en los abusivos. El Inka no ha muerto.

A Túpac Katari, en Bolivia, también lo matan mediante el descuartizamiento, en forma similar a Túpac Amaru II. Así está registrado en el diario de Esteban de Loza que recoge María Eugenia del Valle Siles en su libro sobre la rebelión de Túpac Katari. Ahí se narra la sentencia de ejecución de Julián Apaza (Túpac Katari) en la voz de Diez de Medina, auditor de guerra, quien leyó que Túpac Katari debía ser arrastrado a la plaza pública para ser despedazado por cuatro caballos:

> y después de muerto se condujese su cabeza a la ciudad de La Paz y se tuviese en la horca por tres días y luego se colocase en el alto que llaman de Quilliquilli, para público escarmiento. Que el brazo derecho se remitiese al pueblo de Achacachi, el izquierdo al de Sica, la pierna derecha al de Caquiaviri y la izquierda al de Chulumani, para que se fijasen en los parajes más públicos. El tronco del cuerpo, que se mantuviese en la horca y después se redujese en cenizas y se aventase.[11]

Con el tiempo, estos lugares se convierten en espacios de culto para el desarrollo de actividades políticas de reivindicación. Así lo explica Silvia Rivera Cusicanqui, quien muestra la conexión entre los movimientos sociales, la muerte de Túpac Katari y el mito de *Inkarri*:

> Asimismo, me señaló que los comunarios buscaban en el curso de su lucha un brazo cercenado de Túpac Katari, el máximo líder de la rebelión

[10] Gonzales, *Elegía*, 290.

[11] María Eugenia del Valle de Siles, *Historia de la rebelión Tupac Catari* (La Paz: Plural, 2011), 315.

> aymara de 1781, el cual se encontraba "prisionero", enterrado en un cerro de las proximidades de Caquiaviri [...] Este relato contienen elementos análogos con el Inka Ri, que conoce múltiples variantes en la región andina del sur del Perú y Bolivia. Según el mito, la cabeza cercenada del Inca se encuentra creciendo bajo la tierra. Llegará el día en que el cuerpo terminará de crecer y completarse, y entonces el Inca retornará y el mundo "volverá sobre sus pies".[12]

A estos dos hombres-símbolo se les ha dedicado gran cantidad de poesías y cantos. Se encuentra en la obra quechua de José María Arguedas con el poema *Túpac Amaru Kamac Taitanchisman. Haylli taki. A nuestro padre Túpac Amaru. Himno Canción.* Kilku Waraka escribió dos poemas con el mismo título "Túpac Amaru". El primero aparece en *Taki Parwa*; el segundo, en *Qoryhamancay.* En estos poemas, focalizados en Túpac Amaru II, se produce una representación mítica del Inka: vuelve, se convierte en sol o puede juntarse con el pueblo cuando lucha por su liberación.

Esta sucesión de muertes refuerza el mito de *Inkarri,* el cual se ha difundido a través de distintas versiones en la tradición oral de cuatro países: 84 en Perú, seis en Bolivia, 17 en Argentina y siete en Chile. Se contabilizan, por tanto, 114 versiones.[13] La más popular se transcribe a continuación.

> El primer dios es *Inkarri.* Fue hijo del sol en una mujer salvaje. Él hizo cuanto existe sobre la tierra. Amarró el sol y encerró al viento en las montañas de Osqonta para concluir con su obra de creación. Luego decidió fundar una ciudad y lanzó una barreta desde la cima de una montaña.

[12] Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos, pero no vencidos* (La Paz: La mirada salvaje, 2010), 103.

[13] Aurélie Omer, "Los elementos narrativos de las fases iniciales del mito de incarri", en Jean-Philippe Husson, *Génesis de los dramas del fin del Inca Atahualpa y los mitos de Inkarri. Producciones del reino neo-Inca de Vilcabamba y de sus aliados del Taqui oncoy* (Lima: Argos, 2017), 228.

> Donde cayera la barreta se fundaría el Cuzco. Los informantes declararon no saber en qué lugar cayó la barreta, pero dijeron creer en la existencia de la ciudad.
>
> Cuando *Inkarrí* creó cuanto existe y al ser humano, y dictó leyes para que los hombres vivieran en sociedad, llegó el rey español y lo apresó. *Inkarrí* fue martirizado y decapitado. La cabeza del dios fue llevada al Cuzco.
>
> Pero la cabeza de *Inkarrí* está viva y el cuerpo del dios se está reconstituyendo hacia abajo. Cuando el cuerpo de *Inkarri* esté completo, él volverá. Y ese día hará el juicio final.
>
> La prueba de que *Inkarrí* está en el Cuzco es que los pájaros de la costa cantan: "En el Cuzco el rey", "Al Cuzco id".[14]

Se tienen varias características que destacar: la filiación —ser hijo del sol, lo que connota el poder del Inka— y tener como madre a la mujer salvaje, es decir, a la mujer primigenia. Esto genera un acontecimiento debido a que hay singularidad en ambos padres. Por igual, se produce la fusión de divinidad y humanidad. *Inkarri* conforma un ser que tiene una conexión con la divinidad, poder que el mismo posee para empezar su labor en el *kay pacha* (mundo de acá).

Inkarri también tiene la capacidad fundar. Crea una ciudad con la barreta de oro, así el oro se vincula con el color del sol pero también con el brillo del dios Illapa, el de la lluvia que se junta con la madre tierra para generar el proceso de germinación de la vida. La barreta simboliza la llegada del dios de la lluvia; esta hace germinar la vida en la Pachamama (madre tierra). Lo que germina en el mito es la ciudad de Cusco. *Inkarri* es un dios creador y héroe cultural porque crea lo que existe —incluso lo humano— y organiza la sociedad. Un dios orientador y formador. Pero estos poderes terminan cuando los españoles lo decapitan.

14 Arguedas, *Obra Antropológica*, 206.

Para José María Arguedas, *Inkarri* "es un dios latente. No tiene poder. Cuando se haya reconstituido, él hará el juicio final. El juzgará. Entonces volverá a ser dios, supremo dios; recuperará su poder".[15] Advierte que "en *Inkarri* están potencialmente sincretizados los atributos del Inka, como hijo del sol, y del dios católico que ha de juzgar a los vivos y a los muertos. Todos los poderes, cuando se haya reconstituido".[16] Se recuerda que una de las interpretaciones del *Pachakutiy* es la de significar el fin del mundo, la muerte de un tiempo. Así el *Pachacutiy* muestra un juicio final: la muerte de una vida y el nacimiento de otra.

El mito de *Inkarri* se encuentra representado en la obra de varios narradores peruanos. A veces se presenta en forma explícita; otras, de manera simbólica. Siguen la secuencia hipotexto-hipertexto, ya que toman como base el mito de *Inkarri* y lo reformulan de acuerdo con su proyecto narrativo. Para esta indagación, se considerará la obra de dos narradores: José María Arguedas y Manuel Scorza.

José María Arguedas: "*wamani es wamani*"

Arguedas es quien más ha difundido el mito de *Inkarri,* desde su compilación hasta la explicación de su significado. También lo ha incorporado a su creación. En su narrativa, por ejemplo, se encuentra en el "El sueño del pongo", donde el mito cambia de manera drástica la realidad injusta en la que vive el pongo. Su presencia simbólica se observa en "La Agonía de *Rasu-Ñiti*". Allí se advierten procesos de transformación de realidades mediante la confrontación de imaginarios andinos y occidentales. En esta línea de indagación, Antonio Cornejo Polar considera que en la frase "El dios está creciendo. ¡Matará al caballo!", el autor representa la proyección del triunfo del pueblo quechua:

[15] Arguedas, *Obra Antropológica,* 207.

[16] *Ibid.,* 206.

> Basta advertir, al respecto, la por lo menos doble significación del "caballo"; símbolo del patrón real y concreto, y del sistema explotador que éste caracteriza —por una parte— y símbolo también del domino occidental, del modelo de cultura impuesto por la Conquista y sus derivaciones —por otra—. Pese a la explotación social y al sojuzgamiento en el orden de la cultura, "el dios está creciendo". *Inkarri*, que en el fondo es la mitificación del último Inca y la personificación del pueblo quechua anterior a la Conquista, volverá a ser lo que fue y el tiempo de la penuria habrá terminado para siempre.[17]

En efecto, el enunciado se presenta dentro de un contexto de muerte. Pero, en de la concepción andina, la muerte no es una clausura. Se muere para vivir; enterrar es sembrar. Porque el *Wamani* no muere, permanece vivo, "*Wamani* es *Wamani*". En este caso, se relaciona con el ritual de la muerte. La idea de que el dios está creciendo representa la versión del *Inkarri* donde se da cuenta que la cabeza crece bajo la tierra hacia los pies. De esta forma se busca completar la unidad para volver a estar de pie sobre la tierra (*kay pacha*).

Entender el enfrentamiento de dios y caballo resulta fundamental porque este último encarna al sistema colonial —al igual que el toro constituye un animal que encarna al hacendado—. Por ello, matar al caballo —o al toro— simboliza matar al hacendado. En esta correlación se evidencia la existencia de un sistema que, con el tiempo, ha adquirido varias formas de representación política e ideológica. De esta manera, se conecta con el español de la colonia, con el *misti wiraqucha* de la república que prolonga el sistema gamonalista y con los otros sistemas de explotación.

Los animales simbólicos del poder gamonal se encuentran en un mismo nivel: toro y caballo. Así, en el testimonio de un gamonal, se relata que tenía un toro —un semental— del cual se sentía muy

[17] Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas* (Lima: Horizonte, 1997), 165.

orgulloso. Cuando se dio la Reforma Agraria en 1969 y los *runakuna* (hombres del Ande) se sublevaron y tomaron la hacienda, no mataron al gamonal sino a su toro: "Y lo primero que hicieron esos indios brutos fue sacrificarme el semental. Lo mataron. ¿Y sabe que hicieron con él? ¡Se lo comieron! Así nomás, Se lo comieron".[18] Aquí son los indios organizados —como en el texto de Arguedas— el dios que crece y mata al caballo. En este relato, los comuneros unidos se levantan en un solo cuerpo y matan al toro, el símbolo del poder del hacendado. En este sentido, el cuerpo completado de *Inkarri* —encarnado en el pueblo— puede matar al caballo o al toro y de esta forma vencer al sistema opresor —en este caso, al gamonalismo—.

Si en "*Rasu-Ñiti*" se produce el enunciado profético en el marco de la idea de *muerte*, en la novela *Todas las sangres* el mito de *Inkarri* se presenta dentro del contexto en que acribillan a un pueblo indio y, en especial, cuando muere su máximo dirigente, Rendón Willka. Todo ello genera dolor y llanto en el árbol Pisonay. Pero también se generan las respuestas de la naturaleza, donde se manifiesta el Dios *Inkarri* con todo su poder de dios latente.

> —¡Capitán! ¡Señor capitán! —dijo en quechua Rendón Willka—. Aquí, ahora, en estos pueblos y haciendas, los grandes árboles no más lloran. Los fusiles no van a apagar al sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios. Siga fusilando. Nosotros no tenemos armas de fábrica, que no valen. Nuestro corazón está de fuego. ¡Aquí, en todas partes! Hemos conocido la patria al fin. Y usted no va a matar a la patria, señor. Ahí está; parece muerta. ¡No! El pisonay llora; derramará sus flores por la eternidad de la eternidad, creciendo. Ahora de pena, mañana de alegría. El fusil de fábrica es sordo, es como palo; no entiende. Somos hombres

18 Roland Anrup, *El taita y el toro* (Estocolmo/Gotemburgo: Universidad de Gotemburgo/Universidad de Estocolmo, 1990), 207.

que ya hemos de vivir eternamente. Si quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán.[19]

Se muestra la idea de comunidad y la imposibilidad de morir, ya que se crece eternamente. Se plantea, por tanto, la inmortalidad de la comunidad en su conjunto y la de cada uno de sus miembros. Aquí un ejemplo de la concepción mítica de la muerte en el mundo andino: "Los fusiles no van a apagar el sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios". Coloca, por un lado, al sistema opresor y destructor cuyo objetivo es matar; en el otro, la comunidad andina, segura de resistir. Estas fuerzas están simbolizadas por la presencia de dos divinidades: el *Inti* (el sol), al que no se puede matar, y el *mayu* (el río, el agua). Con ello se designa que no podrían apagar la luz ni secar el agua, que a pesar de sus fusiles, insignia del instrumento de poder y muerte, ellos seguirán vivos porque no pueden quitar la vida a todos los indios. No podrán matarlos, primero, porque están en la línea del sol y del río que conforman la comunidad; segundo, porque propone un intensificador absoluto que señala una colectividad plena: todos. Esto conforma el *ayllu*, la comunidad denominada patria. No pueden matar a un pueblo porque los pueblos son inmortales —como afirmaría Gamaliel Churata—, porque la muerte es sólo una apariencia: "Ahí está parece muerta". Por ello no le temen: "Si quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán", desafía Rendón Willka. Lo asume así porque sabe que lo van a "matar", porque siente la seguridad de que puede seguir vivo después de muerto.

En la narración, efectivamente, se mata a Rendón Willka, pero de manera inmediata se produce toda una manifestación de las divinidades: "El oficial lo hizo matar. Pero se quedó solo. Y él, como los otros guardias, escuchó un sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como que si las montañas empezarán a caminar".[20] Lo mismo

19 José María Arguedas, *Todas las sangres* (Lima: Horizontes, 1983), 455.

20 *Ibid.*

sintieron cuando murió Túpac Amaru, explicación que consideraron un invento de indios: "Esto ha sido causa de que los indios se hayan puesto a decir, que el cielo y los elementos sintieron la muerte del Inca que los españoles inhumanos e impíos estaban matando con tanta crueldad".[21]

El movimiento de las montañas y la ubicación del subsuelo es importante, porque representa la manifestación de que no ha muerto, que se mueve bajo la tierra. Además, esto establece una secuencia con la muerte producida por la separación de la cabeza del pueblo. Si bien es cierto que la muerte de Túpac Amaru se ejecuta por decapitación —y en este caso se fusila—, el significado simbólico era concebir esta separación como aquello que se escinde del cuerpo. Se deja sin cabeza al pueblo indio, que conforma el cuerpo-pueblo. A ello se suma la crueldad de la ejecución. Así, la cabeza del *Inka* se vincula con el líder comunal Rendón Willka, cuyo deceso provoca el entristecimiento de árboles, personas y dioses. Lo mismo sintieron con la muerte de Atahualpa y Túpac Amaru.

Dentro de la secuencia ritual del mito de *Inkarri* esta sería la fase liminal, porque se genera la gestación. Inmediatamente se produce la manifestación de que sigue vivo. Los dioses andinos así lo expresan: sacudir el subsuelo representa una expresión del terremoto, del temblor, del parto de la tierra. El caminar de la montañas muestra que no están fijas; las montañas entran en acción. Este constituye un acontecimiento, porque no camina cualquier ser sino las montañas —deidades andinas—. También está la idea del torrente —lo líquido, el *mayu*, el río—, como se advertirá al final de la novela.

Todo esto ocurre en el espacio del Ande. En la capital de la provincia, los indios y obreros se levantan y protestan. Exigen mejores condiciones de trabajo. En Lima, comentan que el Zar ha enviado cien

21 Walker, *La rebelión*, 181.

hombres bien armados para matarlos, en especial a Rendón. En ese contexto se presenta el siguiente diálogo.

> El próximo gobierno debe ser aún más fuerte. Tenemos que evitar que el Perú se desarrolle, hay que seguir conteniéndolo...
> —¿Y ese ruido, presidente?
> —¿Qué ruido, Palalo?
> —¿No lo siente? Atienda. Es como un río subterráneo empezará su creciente.[22]

La idea del constante retorno también está simbolizada por el intenso brotar del árbol: "El pisonay llora; derramará sus flores por la eternidad de la eternidad, creciendo. Ahora de pena, mañana de alegría".[23] Siempre está creciendo y, en ese ciclo de la vida, rotan la pena y la alegría. Ese carácter cíclico tiene que ver con el llanto intenso producido por la muerte, como ocurrió con la de Túpac Amaru. Un desconsuelo inmenso, en este caso, está representado por el árbol, ya que este concentra el intenso dolor. Derrama flores —lágrimas— por la muerte de la comunidad, por la forma en que están matando a su pueblo. Al mismo tiempo, el árbol representa el brote de la vida, porque siempre está creciendo, porque derramará flores —lágrimas— de emoción, de alegría. Entonces, simboliza la imposibilidad de la muerte —crece eternamente— y el carácter cíclico del *Pachakutiy* —cambios cada cierto tiempo—. De allí la rotación de la pena y la alegría.

Es evidente la alusión al dios que vive bajo la tierra —el dios Amaru—, porque el río se conecta con el Amaru. Dentro de la cosmovisión de la resistencia andina, el que vive y camina bajo la tierra es *Inkarri*. Aquí confluyen varios elementos —el Amaru, el río, el mundo andino— que muestran la fuerte vitalidad. Dentro del contexto del *Inkarri*, serían los que están gestando la vida, los que están haciéndole crecer

22 Arguedas, *Todas las sangres*, 456.
23 *Ibid.*

bajo la tierra y juntado sus componentes. Su retorno parece como un cataclismo, porque mueve todo, tal como ocurre con los *Pachakutis* o *katatay*, aquello que hace mover la tierra para sentir que se está cambiando un tiempo. Es como un parto de la madre tierra, es vuelco de tiempo, es el caminar del *Inkarri* como el Amaru, como el río, como las montañas, el sacudón, el remesón de la tierra. Esta señal tiene diversas maneras de percibirse: "La kurku oyó también el ruido; don Bruno lo oyó; don Fermín y Matilde lo escucharon con temeroso entusiasmo".[24] Sienten la posibilidad de que vuelva la felicidad. Todos sienten el sonido de lo vivo, el temblor de la vida, pero de diferente manera. Unos experimentan temor; otros, un "temeroso entusiasmo". Vuelve el sentir del cambio que impulsaba Rendón Willka.

Manuel Scorza: *Inkarri* volvería para la batalla final

Scorza nombra a su pentalogía "La guerra silenciosa". En ella, trata el tema de *Inkarri* desde la primera novela, *Redoble por Rancas* (1970), hasta *La tumba del relámpago* (1979). En cada una de ellas existe un héroe que lidera las rebeliones de las comunidades en su lucha por retomar sus tierras. Acaba muerto, pero nunca con sentido de clausura. Brota un nuevo líder y el pueblo alimentado de su rabia, vuelve a juntarse. Scorza ha tratado este tema del ciclo de *Inkarri* en forma explícita en *El Jinete Insomne* (1977). Allí se recuerda a la muerte de Atahualpa cuando las madres entonan el antiguo canto quechua *Apu Inka Atawalpama*" mientras persiguen a las tropas que acribillaron a sus esposos e hijos. En *La tumba del relámpago*, la alusión a *Inkarri* es incluso más explícita. En su poesía trata esta idea en *Balada de la guerra de los pobres. Cantar a Túpac Amaru* (2018), poemario centrado fundamentalmente en la gesta de Túpac Amaru II —José Gabriel

24 Arguedas, *Todas las sangres*, 455.

Condorcanqui— en el cual mantiene la idea de volver para reestructurar el mundo.

La Tumba del Relámpago se inicia con "Origen de los cataclismos que amenazan con rajar el mundo", capítulo en el que uno de los personajes centrales reacae en *Inkarri*. Doña Añada, una anciana ciega, teje la representación de *Inkarri*. Se observa cómo, sobre el poncho, todo revive. Doña Añada, quien fue expulsada de la casa de un principal y luego acogida por una comunidad, en agradecimiento empieza a tejer el pasado de esta. Pero, en su laberinto de tinieblas, termina por tejer el futuro. En uno de sus tejidos representa la escena del descuartizamiento de *Inkarri*; en otro, la masacre que sufrirá su comunidad. Estos dos tejidos tienen relación con la muerte de *Inkarri* y la sublevación y masacre del pueblo quechua.

En el capítulo hay una pregunta que se reitera: "¿Era llegado el momento?" Se aprecia el nacimiento de *Inkarri*: "Infinidad de veces, había admirado en ese poncho, la escena inmóvil del descuartizamiento de *Inkari* ¡Ahora, por primera vez, veía! El poncho cobraba vida ante sus ojos. En el tejido *Inkarri* juntaba sus miembros, salía triunfante de la tierra".[25] La pregunta está al final de la descripción, como un acto de constatación de que el tiempo esperado del *Pachakuti* había llagado. Después se vive la salida de *Inkarri*, la recomposición del mundo despedazado por los españoles.

Esta misma pregunta también vuelve a surgir al final. Incluso antecede a la descripción de lo que ve: "¿Era llegado el momento?". Se responde con el repliegue de *Inkarri*:

> Todo el día, sin moverse para nada, siguió observando los cataclismos que estremecía el poncho. A medida que la luz declinaba, Remigio Villena vio debilitarse el tejido: los colores eran menos intensos. Hacia el atardecer, el cuerpo de *Inkarri* regresó a la tierra, sus miembros volvieron

[25] Manuel Scorza, *La Tumba del relámpago* (México: Siglo xxi, 1998), 10.

> a separarse y a dispersarse bajo las colinas, los ríos, los enormes bosques. Y la cabeza, sola de nuevo, cerró los ojos.[26]

De esta forma se establece un ciclo de vida. Mientras dura la vida del sol, *Inkarri* aparece deslumbrante, se manifiesta con todo su furor. Esto está relacionado con los movimientos cíclicos de los *Pachakutis*, esas dinámicas de cambios. El gran tiempo del gobierno del sol representa el tiempo en el que se restablecen todas sus normas. Luego, cuando muere el sol y viene el tiempo de la oscuridad, se vive el tiempo del dolor.

El carácter cíclico por igual se observa en el segundo tejido: "Por eso años se rebelaron contra los grandes propietarios que usurpaban su tierra. El reclamo terminó en una masacre".[27] También se constató que había sido tejido por doña Añada:

> Deslumbrado, estupefacto, comprobó que en el poncho —¡tejido cinco años antes!— la ciega había descrito la sublevación y masacre. Tan minuciosamente que el sobreviviente reconoció los mofletes del Capitán que había comandado el crimen. En el tejido constataban los rostros de todas las víctimas. ¡Si alguien se hubiera percatado antes del inestimable valor de los ponchos![28]

Esto reenvía a la causa de la muerte de *Inkarri* —encarnado en Túpac Amaru— y, por consiguiente, a la de los líderes muertos. Además, personifica al pueblo indio, el cual es visto como una unidad despedazada, masacrada, descuartizada, como el cuerpo mismo de *Inkarri*.

Scorza ha manifestado —con ácida ironía— que en el mundo andino existen cinco estaciones: primavera, verano, otoño, invierno y masacre. Precisamente, para romper con este carácter cíclico funesto

26 Scorza, *La Tumba*, 11.
27 *Ibid.*, 10.
28 *Ibid.*

implantado por los extranjeros, *Inkarri* junta al pueblo —sus miembros—. La misma metáfora de unión se presenta entre el espíritu y el cuerpo. Una vez completo, se llena de coraje: "'Cuando mis hijos sean capaces de enfrentarse a los extranjeros, entonces mi cuerpo divino se juntará y saldrá de la tierra para el combate final' había anunciado *Inkarri*. ¡Se cumplía!".[29] Esto es importante, porque más adelante menciona el narrador: "Indios combatieron contra indios! Hacia cuatrocientos años que guerreaban sin tregua. Solitariamente padecían los abusos; solitariamente se rebelaban, solitariamente los masacraban. Era imprescindible que se unieran. ¡Ah si las comunidades juntaran sus combates dispersos!".[30] El pensamiento del narrador coincide con el deseo de *Inkarri* —el pueblo debe juntarse para vencer—: "La tragedia de las luchas campesinas es la lucha aislada".[31] Por lo tanto, la unión de los pueblos representa la juntura de los cuerpos dispersos hasta formar una unidad, como ocurre con el organismo de *Inkarri*. Entonces, no de manera necesaria *Inkarri* debe levantarse de la tierra, sino cada indio disperso, cada pueblo dividido, el cual constituye un pedazo del *Inkarri*. Esto hace que el héroe se levante también en el corazón de cada indio. Erige un terreno unificado por el coraje. Mientras exista dispersión en el corazón, mientras no haya decisión fortalecida, en otras palabras, si no están cuerpo y alma fortalecidos, no habría retorno del *Inkarri*.

Este retorno es visto como cataclismático. Un mundo que se mueve, que entra en contradicciones, es el *Pachakutiy*: "Los vientos se contradecían [...] Y, lo más absurdo, las hojas de los árboles que no castigaban los vientos de Oriente u Occidente caían hacia arriba. La lluvia también cambió de dirección. 'Llueve de la tierra al cielo'".[32] El mundo experimenta un vuelco, un cambio de posición radical. Estos cambios

[29] Scorza, *La Tumba*, 10.

[30] *Ibid.*, 74.

[31] *Ibid.*, 10.

[32] *Ibid.*, 9.

de la naturaleza —ese *Pachakutiy* cósmico— se conectan con un *Pachakutiy* sociocultural: una transformación de condiciones de vida de los hombres. Dentro de la prédica cristiana se observa al *Pachakutiy* como el fin del mundo. Por ello se menciona: "Montañas colosales se elevaban, se abajaban, cerraban planicies, cegaban precipicios, grandes ríos, despellejaban llanura, tapiaban ríos, cataratas. 'El fin del mundo será', se aterró. '¿O el comienzo verdadero?'"[33] La muerte de un tiempo da nacimiento a otra pacha (tiempo-mundo). Eso representa el *Pachakutiy*.

Una parte de la descripción conecta *Inkarri* con Amaru, quien ejerce la deidad del subsuelo. Si bien no se le alude de manera directa, se puede advertir su movimiento de serpiente-dios:

> Entonces el suelo empezó a ondular como si alguien avanzara serpenteando bajo la tierra. "Solo el dios *Kolliriqui* es capaz de caminar cinco años bajo la tierra. No puede ser él, debe ser un terremoto". Pero el cataclismo crecía con demasiado cálculo para serlo [...] Observó que los ojos de la cabeza miraban hacia las cuatro esquinas donde el resto del cuerpo, despezado, comenzaba a juntarse. Y comprendió que era Inkari, el disperso cuerpo del dios Inkari que se reunía bajo las entrañas de la cordillera que ahora volvían al cataclismo.[34]

Esta deidad, que está bajo la tierra, provoca los terremotos, los cambios. Precisamente, en el cambio ideológico se junta a la serpiente con el dios serpiente, el *Inkarri*. Ambos están bajo la tierra e implican el significado de volver, como el caso de los ríos subterráneos.

El otro elemento importante estriba en el tejido opuesto a la letra. Es una resistencia y un cuestionamiento a las formas de representación, porque los grandes despojos narrados en la pentalogía se fundamentan en documentos que justifican los saqueos. También se convierte

[33] Scorza, *La tumba*, 10.

[34] *Ibid.*, 74.

en el único medio válido que tienen las comunidades para defender sus tierras. Dado que el valor de la palabra oral es descalificado, tejer corresponde al soporte de la memoria del mundo andino. Así, en los tejidos se representan escenas de la vida en la tierra. Es más, ellos mismos son vistos como la madre tierra con toda su vitalidad.

Conclusión

El mito de *Inkarri* existe como un hipotexto en las diversas narrativas estudiadas. Se conserva en lo fundamental la idea de la muerte del *Inka*. Después de enterrado, este va creciendo bajo la tierra; retornará cuando esté completo. El hecho de crecer bajo la tierra está ligado a la concepción andina de la muerte. No se muere; se parte para volver, para seguir siendo.

En estas presentaciones de *Inkarri* se muestran dos conceptos que ponen en relación la idea de la unidad y la fragmentación. Así, la separación es negativa y genera un tiempo de carencia tanto en el cuerpo como en la división de los pueblos. Entonces, cuando el cuerpo esté completo, estará fortalecido y podrá volver. De igual forma, un pueblo que está unido, puede tornar. *Inkarri* encarna al pueblo indio que, unido, puede enfrentar todos los problemas e incluso vencer e instalar un tiempo nuevo.

Las formas de retorno de *Inkarri* son varias. Así, se puede volver sobre la tierra desde el *ukhu pacha* al *kay pacha*; otra, el *Inkarri* puede completarse también en el mundo de acá con el aliento de todo lo que existe. Pero siempre es la Pachamama quien la protege, la guarda, la conserva en el tiempo. Se advierte que el *Inkarri* también puede reorientar su significación. El *Inkarri* no constituye un ser sino un símbolo del pueblo andino que llega a las ciudades principales, como Lima. Así, el *Inkarri* puede comprender a varios pueblos —la costa, la sierra, la selva—, es decir, no refiere una ubicación geográfica o étnica sino a los hombres que, sometidos, germinan sueños de libertad.

Todo el cuerpo de *Inkarri* simboliza al pueblo indio, despedazado por la explotación. Pero la parte más significativa la integra la cabeza. Este sentido simboliza que el *Inka* lidera al pueblo, un pueblo que perdió al inca orientador, a su jefe. Por ello, en las versiones siempre aparece la cabeza como símbolo fundamental. Esto sucede desde las primeras versiones en las que se dice que es colgada y que empieza a embellecer. Más tarde se le representa como cabeza que crece hacia sus extremidades, la cabeza como semilla. Posteriormente, la cabeza conforma un signo de resistencia, porque representa el testigo del mundo.

El sincretismo es un aspecto presente en las distintas versiones del mito y en las reformulaciones o recreaciones novelescas propuestas, ya que incorporan elementos de la religiosidad andina y de la occidental. De esta última se incluyen elementos como la paloma, que representa al espíritu, y el juicio final que viene con el fin del mundo. Por su parte, *Inkarri* proviene de la concepción andina acerca de que los muertos no se entierran sino que se siembran. De esta forma, son semilla, *mallquis*, tallos que van a crecer como crece el pueblo cuando se junta, como crece el hombre cuando va en *yanantin* (cuerpo y alma) fuerte para sacudir el mundo.

Bibliografía

Anrup, Roland. *El taita y el toro*. Estocolmo/Gotemburgo: Universidad de Gotemburgo/Universidad de Estocolmo, 1990.

Arguedas, José María. *Todas las sangres*. Lima: Horizontes, 1983.

______. *Obra antropológica*, tomo 4. Lima: Horizonte, 2012.

Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte, 1997.

Flores Galindo, Alberto. "Los últimos años de Arguedas. Intelectuales, sociedad e identidad en el Perú". En *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*, editado por Antonio Melis. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2008.

Gonzales, Odi. *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia inka (siglo XVI).* Lima: Pakarina, 2014.

López-Baralt, Mercedes. *El retorno del Inca Rey. Mito y profecía del mundo andino.* La Paz: HISBOL, 1989.

Murúa, Martín de. *Historia general del Perú.* Madrid: Información y revistas, 1987.

Omer, Aurélie. "Los elementos narrativos de las fases iniciales del mito de Incarri". En *Génesis de los dramas del fin del Inca Atahualpa y los mitos de Inkarrí. Producciones del reino neoinca de Vilcabamba y de sus aliados del Taqui oncoy,* editado por Jean-Philippe Husson. Lima: Argos, 2017.

Ossio, Juan M. "Inkarri y el mesianismo andino". En *El Héroe entre el mito y la historia,* coordinado por Federico Navarrete y Gulhem Olivier. México: UNAM/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *"Oprimidos pero no vencidos"*. La Paz: La mirada salvaje, 2010.

Scorza, Manuel. *La Tumba del relámpago*. México: Siglo XXI, 1998.

Valle de Siles. María Eugenia del. *Historia de la rebelión Túpac Catari.* La Paz: Plural, 2011.

Walker, Charles. *La rebelión de Túpac Amaru.* Lima: EIP, 2020.

Leer en reverso. El *cuti* como principio organizador de un relato del condenado andino

Florencia Raquel Angulo Villán

En el caminar y vivenciar el espacio andino
nuestros esquemas conocidos se nos antojan
un fardo demasiado fastidioso.
Bugallo y Vilca, 2011

Introducción

Dice la voz popular que los condenados son seres que están pagando, en este mundo, las faltas cometidas en vida. Muertos retornan para ser liberados a través de misas, oraciones, agua bendita o, simplemente, con un gesto de humanidad. Mientras el condenado andino vaga por el mundo, es peligroso. Arrastra con él todas las fuerzas telúricas, fuerzas vitales y potentes del *ukhu pacha*. Un análisis exhaustivo de las secuencias narrativas propuestas por muchos relatos permite observar la existencia de una sintaxis reiterada: el condenado siempre está en marcha, transita el espacio. Debe hacerlo como parte de su castigo. Los condenados andan por las calles y los senderos, persiguen a los vivos, se acercan a las casas y entran a ellas. Su constante es el movimiento que, por supuesto, en sí mismo no implica una novedad si se refiere a la vertiente hispánica de dichas historias. Estas tienen su

arraigo en los siglos XVI y XVII, según las investigaciones realizadas por Fourtané, bajo el tópico de *las almas en pena*. La autora señala que el vagabundeo es un fuerte punto en común entre el condenado andino y el hispánico.[1]

El movimiento proveniente del *cuti*, cuyo sentido denota cambio y transformación, alienta la lectura del relato recopilado en la provincia de Jujuy, Argentina. Dicha lectura parte de los marcos epistemológicos de lo *ch'ixi*, propuesto por la socióloga boliviana Rivera Cusicanqui. Desde la perspectiva *ch'ixi*, el pensamiento, el discurso, la percepción y la praxis se vuelven organizadores de contradicciones y potencia desarticuladora de la perspectiva homogeneizante de la lógica occidental.

Resulta interesante la condición espacial fronteriza atribuida por Rivera Cusicanqui a esta categoría que permite "andar por los caminos de una suerte de conciencia al borde o conciencia fronteriza".[2] La condición marginal provoca que la misma imagen del condenado convoque a realizar esta lectura reversa. Dentro del campo conceptual de la epistemología *ch'ixi*, lo reverso consiste en romper con la lógica colonial a partir de:

> la comprensión de la praxis colectiva que subvierte y resignifica esas imágenes. Explorar la 'zona gris' en la que se traslapan contenidos ancestrales y coloniales, constituyendo texturas abigarradas y formas barrocas en la música, la fiesta patronal, la pintura y el tejido, que escenifican otras interpretaciones y otras miradas sobre la realidad colonial.[3]

Esta posición epistémica permite abordar el relato oral a partir de un concepto abstracto de naturaleza metafórica e interpretativa andina:

1 Nicole Fourtané, *El condenado andino. Estudios de cuentos peruanos* (Lima: IFEA/Centro Bartolomé de las Casas, 2015), 53.

2 Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2015), 207.

3 Silva Rivera Cusicanqui, *Principio Potosí Reverso* (Madrid: Museo Nacional Reina Sofia, 2010), 21.

el *cuti*.[4] Se siguen los aportes que, desde la filosofía, realiza Vilca[5] al definir al *cuti* como modo de devenir de procesos, entidades y estados ontológicos, así como diversas transformaciones o acciones que se buscan o se necesitan en la vida cotidiana.[6] Por su parte, la condición dinámica le permite señalar un *cuti* reverso que posee dos movimientos: volver y de-volver. En ese sentido, *volver* se entiende como regreso o retorno; mientras *de-volver*, como el regresar algo o a alguien hacia el lugar o agente que lo envió.[7] Este sentido dinámico queda observable en el relato de condenados que se estudian en este artículo.

Para dar cuenta de esta forma en movimiento que nos acerca al relato andino, la metodología adoptada proviene de la narratología y la semiótica cultural. Se observarán las secuencias como organizadores estructurales que dan cuenta de los múltiples enfoques planteados por el texto. Secuencias narrativas, tiempos, espacios y actantes, permiten dar sustancia y captar el movimiento semiótico dentro del imaginario espacial definido por la semiótica de la cultura.[8] Dicho esto, se entiende como movimiento semiótico cultural un umbral donde se negocian los sentidos, un lugar bilingüe que promueve adaptaciones, reelaboraciones y traducciones.[9] Iuri Lotman designa este ámbito con el nombre de frontera, el cual se caracteriza por la permeabilidad de lenguajes y la potencialidad de su traducción. Dicho esto, se propone un juego de

4 Aquí se adopta la grafía *cuti*, pero se advierte que también se presenta como *kutiy* (cambiar, mudar, regresar, volver, regresar, retornar). Por igual, está asociado al concepto *pachakutiy* (vuelta del tiempo, retorno del mundo, retorno del tiempo, retorno de la pacha, mundo vuelto la tierra que regresa, transmutación cósmica que sucede entre una era y la próxima).

5 Mario Vilca, "*Kuti*, el 'vuelco' del *pacha*. El juego entre lo cosmológico y lo humano", *Estudios Sociales del NOA*, núm. 23 (2020): 51-80.

6 Vilca, "*Kuti*", 52.

7 *Ibid.*, 64-65.

8 Pampa Olga Arán y Silvia Barei, *Texto/memoria/cultura: El pensamiento de Iuri Lotman* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2002), 144.

9 Arán y Barei, *Texto*, 145.

traducciones entre los universos semióticos occidentales y andinos. Estos están tan imbricados en el relato que, a simple vista, sólo posibilitan observar los grises, en vez de los puntos blancos y negros que conforman la textura jaspeada con que Rivera Cusicanqui explica lo *ch'ixi*.

> *Ch'ixi* literalmente se refiere al gris jaspeado, formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción, pero permanecen puros, separados. Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción. Se opone así a las ideas de sincretismo, hibridez, y a la dialéctica de la síntesis, que siempre andan en busca de lo uno, la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo en sí mismo.[10]

El objetivo será observar los movimientos *cuti* de cambio y transformación al leer la historia de condenados en busca de ese incesante devenir del mundo y de todos los seres contenidos en él. Luego del planteamiento teórico, se reflexionará sobre la posibilidad de leer en reverso a partir de la metáfora y la práctica del tejido. Los apartados siguientes se centrarán en el análisis de secuencias narrativas, funciones actanciales y organización de tiempo y espacio del relato. Finalmente, se recuperarán estos elementos para observar los cambios y transformaciones resultantes de leer en reverso la historia del condenado.

El texto tejido, movimientos de anverso y reverso

Uno de los principios fundamentales del saber-sentir andino se encuentra en el principio del *kawsay*, es decir, la certeza de que todo

[10] Rivera, *Sociología de la*, 295.

tiene vida y merece respeto. Este sentido rige los modos de actuar y, por ende, orienta la experiencia literaria, poética y artística, en especial aquella que se desenvuelve en torno a la rueda comunitaria. En esta ocasión, interesa pensar la narración oral como una voz con densidad que revela el espesor del saber[11] transmitido al hablar y al escuchar. Su potencia llega a través de esa palabra pulsada por la voz que "muestra a través de la palabra lo que tenemos frente a los ojos, pero somos incapaces de ver".[12]

Los modos en que se transmite el conocimiento y la memoria cultural andina están asociados a prácticas culturales, rituales y performáticas conectadas con las prácticas sociales y agrícolas de la comunidad. Su riqueza está en que sus múltiples dimensiones interconectan las formas culturales de sentir la vida, de saber de ella y de transmitirla.

Las manifestaciones de la literatura oral se integran a los sentidos y sentires implicados en los varios modos expresivos con que se manifiesta la cultura para comprender o, mejor dicho, para experimentar la palabra viva. Si la relacionalidad y la reciprocidad[13] son principios o nociones centrales, entonces sería complicado definir lo literario únicamente como una experiencia verbal. Se debe tener en cuenta la importancia del tiempo-espacio asociado a un calendario climático productivo y ritual, dar cuenta de las relaciones comunitarias y explicar su interacción con la música, con el baile y con otras prácticas asociadas como sembrar, cosechar o tejer. Por eso resulta tan intenso el contacto establecido entre narración y tejido. Ambos se hacen en el movimiento —del derecho y del revés—, en un desplazamiento que une el cuerpo a los hilos y a la voz —de adelante hacia atrás y de atrás hacia adelante—. Va y vuelve, avanza y retorna: *cuti*.

11 Concepto de Mauro Mamani Macedo.

12 Gonzalo Espino Relucé, *Literatura oral. Literatura de tradición oral* (Lima: Pakarina Ediciones, 2015), 47.

13 Josef Estermann, *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina* (Quito: Abya-Yala, 1998), 114-131.

Dicen Bouysse-Cassagne y Harris que los conocimientos y las memorias se tejen como se tejen los modos en que los seres humanos se comunican y trasmiten saberes. Allí están, para dar cuenta de ello, las cuerdas anudadas de los *khipu,* los dibujos en los cántaros, las propias piezas de tejidos andinos y de otras producciones artesanales: esculturas, tallados, piezas de orfebrería, el propio cuerpo humano y el de los animales y de otros seres que imprimen información a través de marcas y señales. El relato oral es ese tejido que recrea en miniatura la información de un "vasto espacio constituido por el mundo que nos rodea".[14] Allí están las cumbres, mojones, encrucijadas de caminos, confluencias de ríos, lagunas u ojos de agua; también, árboles, semillas, animales y otros seres mediadores que dominan un espacio y otro, en un tiempo y otro. Por lo tanto, si la información del cosmos está en los elementos de la naturaleza y en los tejidos culturales grandes o pequeños, entonces por igual está en la textura significante de las narraciones orales y en los contactos entre estos relatos y el universo.

Indagar en el concepto *cuti* a partir de un cuento de condenados será un punto de inflexión para detenerse a mirar los cambios asociados a la vitalidad, el nacimiento y la germinación de un nuevo tiempo. Por ello, se propone lo siguiente: Para que se produzca este cambio-*cuti* se debe atravesar instancias de dolor relacionadas con la sequía del cuerpo y la sequía agrícola e instancias de llanto asociadas a la lluvia que hace crecer y germinar la vida. Para que la transformación se produzca, será necesario transitar en contacto con las tres dimensiones del mundo: *ukhu, kay y hanan pacha.*

La historia del condenado

Estos relatos tienen como personajes a unos seres que bien pueden llamarse fronterizos, pues forman parte de las entidades que habitan

14 Thérèse Bouysse-Cassagne, Olivia Harris, Tristan Platt y Verónica Cereceda, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (La Paz: Hisbol, 1987). 31.

en el *ukhu pacha* y penan en el mundo de aquí, el *kay pacha*. María Luisa Rubinelli expresa que son difuntos condenados —aunque no para siempre— al no poder ser parte ni del mundo de los vivos ni del mundo de los muertos. La investigadora advierte que el condenado representa un ser marginal y excluido que vaga en busca de salvación. Son los vivos los únicos que pueden lograr que deje de penar.

Resulta interesante plantear que estos relatos están asociados a ciertos cuentos denominados *llakis*. *Llaki*: palabra quechua que significa tristeza, aflicción, angustia, congoja y, por tanto, puede aludir al llanto. Es importante referir que el término se adopta a partir de los estudios realizados por dos investigadores. En 2004 la antropóloga médica Kimberley Theidon publicó un estudio sobre las formas culturales del sufrimiento en las personas que padecieron la violencia en las sierras peruanas durante la época de la violencia extrema. Son modos de conocimiento experiencial, corporal y comunitario del dolor. En este contexto, Theidon refiere a los *llakis* como pensamientos o recuerdos penosos, heridas vivas que llegan al corazón y los rebasan.[15] En 2016, Mario Vilca, el filósofo y especialista en el mundo andino, publicó un artículo donde refiere que, como parte del ritual de la muerte, en algunas comunidades andinas se hace el despacho al alma "Yaqueta Yumpe" —alma encargada de guiar al muerto nuevo por el camino a su nueva morada—.

Vilca asocia este nombre a los "lloros" de los humanos y no humanos, propiciadores de lluvia.[16] En los meses de sequía "los 'ojos de agua', 'pujios' (asecyas), no lloran. Entonces el imperativo consiste en 'que los ojos lloren'. Es decir que lloren los humanos y los no humanos,

15 Kimberly Theidon, *Entre prójimos: el conflicto arma interno y la política de la reconciliación en el Perú* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004), 64.

16 Mario Vilca, "Sol y muertos. Antiguas persistencias en el despacho a los muertos nuevos. Llamerías, puna de Jujuy", Lucila Bugallo y Mario Vilca (comps.), *Wak'as, diablos y muertos: alteridades significantes en el mundo andino, compilado* (Jujuy: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2016), 429.

las bestias y los dioses ('el cielo')".[17] Vilca refiere a las menciones expresadas en la *Nueva Corónica y Buen Gobierno.* En el capítulo de los años y los meses,[18] Guamán Poma explica que, con grandes voces y lloros se pide lluvia, se implora a los dioses. Constituye un llanto que conmueve; sobre todo, es un reconocimiento a la falta de reciprocidad. Los humanos han fallado, no han cumplido con los dioses y estos les han suspendido la lluvia. Por ello, se duelen.

Estas referencias llevan a postular que los relatos de condenados se tejen en el concierto de las historias contadas para expresar el recuerdo doloroso y el llanto que inunda el cuerpo. Abarca tanto al cuerpo individual como al cuerpo comunitario imposible de disociar en el sistema de pensamiento andino. Así, estarían asociados a historias que hacen llover/llorar, las cuales pueden tener un sentido terapéutico o reparador, de denuncia o propiciador de los contactos entre el hombre y la naturaleza en su complementariedad. En este caso, se puede considerar que está latente el primer sentido. El agua que cae de los ojos y el agua que cae de los cielos representan parte del reverdecer y el cambio hacia la nueva vida. Esto provoca un *cuti* en el corazón que llega luego de atravesar un tiempo de sequía. En otras palabras, el relato de condenados advierte un cambio de tiempo, un voltear, con el llanto y con su fuerza, el tiempo malo.

De tal modo, la orientación va hacia la mirada *ch'ixi* que permite andar y desandar ese tejido que es la cultura por el "palimpsesto que es el presente" y por las "múltiples e irresueltas capas del pasado".[19] Sin duda, elegir un relato de condenados, narrado oralmente y luego escrito y publicado a fines del siglo XX por un habitante de la ciudad de

17 Mario Vilca, "Los ojos cerrados a la espera del sol maduro: La celebración de las almas en Llamerías Puna de Jujuy". *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas* 11, núm. 1 (2009): 45-51.

18 Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (Biblioteca Ayacucho, 1980), 235-260.

19 Rivera, *Sociología*, 295.

Tilcara, provincia de Jujuy, nos lleva y nos trae a través de un espacio-tiempo de transformaciones constantes. Como parte de este cambio, se plantearía la posibilidad de dar vuelta al relato y observar los vínculos vitales que posee, no sólo por el sentido reparador de vida, sino por el lenguaje andino hecho evidente bajo la expresión occidentalizada del discurso.

El relato elegido, publicado por María Luisa Rubinelli en *Entre condenados, ucumares y gualichados. Relatos andinos tradicionales,* originalmente fue editado en el boletín *Los jucos,* correspondiente a agosto-septiembre de 1998, en Tilcara. Su narrador es Ricardo Alancay; fue recopilado como cuento.

Un personaje fuera de la ley: el hijo flojo, rebelde y ladrón

El cuento comienza así:

> Hace mucho tiempo atrás, en un lugar lejano y desolado, unos padres ya viejitos tenían un hijo flojo, rebelde y ladrón.
>
> Éste era casado, pero vivía maltratando a su pobre mujer, tenían pocas ovejas y varios hijos. Un día ya no tenían qué comer y al ver que sus hijos hacían lo posible por no decirle nada, él decidió robarle a sus padres.
>
> Como vivían separados y estaban enojados entre ellos, aprovechó que su mamá estaba con las ovejas en un puesto lejano y su tata había viajado, para robarles las mercaderías en diferentes ocasiones.

La introducción presenta un sujeto que quiebra las reglas comunitarias y de familia, según una caracterización ética y social explícita en la evaluación realizada por el narrador: "flojo, rebelde y ladrón". Estas valoraciones plantean, desde el inicio, un desequilibrio del orden comunitario que distorsiona el principio del *ayni,* la relación de reciprocidad entre los seres del mundo. Se establece también un punto de

fuga que avanza sobre un espacio fronterizo, un ámbito liminal en el que se difunden los bordes que van de la vida a la muerte, de lo social a lo salvaje.[20] Estos conceptos permiten comprender cómo avanza la narración. El hijo, que pronto será un condenado, incumple el orden familiar-comunitario y, por ende, habilita el ingreso en una dimensión *puruma*, es decir, un tiempo-espacio anterior a la ley, al control social, al orden comunitario, un tiempo de oscuridad. El concepto *puruma* posee múltiples sentidos. *Purun* o *puruma* son tierras de barbecho o desérticas.[21] También el *puruma* es el hombre de las tinieblas o el hombre por sujetar, que no tiene ni ley ni rey. En ciertas acepciones este mismo vocablo es sinónimo de *chuqila* y *larilari*, o sea, de gente cimarrona que vive en la puna sustentándose con la caza. En todos los casos describe una dimensión que escapa al orden comunitario, lo que pone en riesgo las bases sociales que mantienen las relaciones humanas y no humanas. Se nos presenta un hijo flojo, rebelde, ladrón, que maltrata a su mujer y que está separado de los padres. En otras palabras, los vínculos sanguíneos y los vínculos con la comunidad extendida se han quebrado.

Continúa el relato:

> Al volver del viaje el padre, su mujer le contó lo sucedido. Se pusieron a pensar quién podría ser el que les robó y decidieron que el marido quedaría en la casa, armado de una escopeta y con llave desde fuera para poder sorprender al ladrón.
>
> Al otro día al entrar a la pieza y con gran sorpresa reconoce que el muerto es su hijo. *Se ponen a llorar llenos de dolor y pena*[22] y después le entierran y entre ellos piensan buscar a la mujer de su hijo para que vaya a vivir con ellos.

[20] Bouysse-Cassange, *Tres reflexiones*, 27.

[21] *Ibid.*, 22.

[22] A partir de aquí destacamos en cursivas las frases o palabras que contribuyen a la lectura del cuento desde la perspectiva señalada.

Mientras sucedía todo esto la mujer del finao se encuentra con un *viejito* que le dice:

—¡Hija! ¿Por qué estás tan afligida?

—Mi marido es muy malo, no trabaja y creo que lo que trae de mercadería es robau, porque hey reconociu una taliga de mis suegros.

—¡Qué pena hijita!... pero todavía vas a sufrir mucho más porque si vuelve tu marido... capaz que los mate a todos ustedes.

—Eso estoy pensando yo... pero, qui via a hacer yo sola y mis guagüitas todavía son tequis, el mayorcito ricién tiene diez años.

—¡Aura mismo!... preparales algo pa qui coman y se vayan con las ovejitas pa la casa de tus tatas... que no tengan miedo de perderse, yo lis viá a acompañar por un trecho y vos aquí te quedás con los dos perros caschis, el cordero chita, que te van a hacer falta.

—¡Güeno don!... ya mismo les doy su avio y acompañamilos hasta donde podás... y que sea lo que Dios quiera.

En esta segunda secuencia se introducen distintos elementos que hacen al sentido de relacionalidad o *ayni* andino. En primer lugar, la aparición del viejito, que en el esquema greimaciano cumpliría la función de ayudante. Se hace evidente el don que posee: sabe más que la joven y que nosotros, como auditorio/lectores; puede mirar más allá y, por lo tanto, conoce lo que sucederá a futuro. El viejito no es un personaje como los otros, es un ser cuyos conocimientos extraordinarios le permiten proteger a las personas. En este caso, la protección está en la palabra futura y en la acción inmediata: quedarse con los perros y el cordero, y alejar a los niños del peligro.

Por otra parte, se debe destacar la organización discursiva que estructura la narración. En este punto, el oyente/lector sabe que el hijo o marido ha muerto a manos del padre; también sabe que los anuncios del viejo no responden sólo a comentarios banales que refuerzan el diálogo con un matiz fático. En este punto, el auditorio o los lectores tienen una visión amplia y omnisciente de la naturaleza del mensaje dado, lo que provoca empatía hacia la mujer y sus hijos. Esta se da

como una reciprocidad creciente entre el que dice y el que escucha/lee al provocar la perplejidad, la sorpresa, la interpelación u otras consecuencias anímicas propias de la "creación renovada por el tiempo del ahora".[23]

Dos perros caschis y un cordero chita

Entre las múltiples presencias de seres que auxilian o colaboran para que la mujer salve —y se salve— y oriente aquello desviado en la comunidad está el perro. El *caschi* es uno de los animales mensajeros que transitan e interconectan los distintos *pacha* o mundos. No sólo son colaboradores en la importante actividad del pastoreo, también forman parte de los rituales mortuorios; los encargados de hacer cruzar al hombre hacia esa otra orilla que es el lugar de las almas. Si se considera la taxonomía propuesta por Grebe, tanto el cordero *chita*[24] como el perro constituyen animales domesticados. Tienen dueño, obedecen, son mansos, amigos del hombre, se conocen bien, su comida es el pasto o la hierba; condiciones que implican o convocan cierta seguridad o serenidad. La mujer se rodea de seres conocidos que pueden colaborar con ella. No queda sola frente a las acciones que sobrevienen, las cuales —como sabemos— serán de intensa lucha con las fuerzas del *ukhu pacha*.

Es importante señalar que la huida de los niños representa el primer desplazamiento producido en el espacio. De modo que el andar fortalece la categoría de *cuti*, concepto central para leer estos relatos. Como se irá observando, el propio peregrinar permite la transformación. En este caso, el cambio influye en los niños, quienes pasan de vivir en *ayni*

[23] Gonzalo Espino Relucé, *Literatura oral. Literatura de tradición oral* (Lima: Pakarina Ediciones, 2015), 39.

[24] Chita (aymara): dócil, fácil de conducir. Mascota. Cría de animal doméstico acostumbrada a sus dueños.

a transitar *wakchas*. Por un tiempo estarán solos, alejados de su madre. Los modos del *cuti* han iniciado.

> Así fue como la pobre mujer se quedó con los dos hijitos más tequis, uno de tres años y el otro de pecho, el chita y los caschis.
> *Cerca de la oración llega su marido.* Ella lo nota medio callao, estaba muy raro... como enfermo o cansao.
> —¿Dónde están las guaguas y las ovejas? Pregunta.
> —Anoche los perros toriaban... atropellaban... llorando, llorando... como si fuera ánimo! Y las ovejas se han escapado. Esta mañana mus saliu (hemos salido) a buscarlas y no l'imus hallau; yo me hi vuelto a dar de comer a los más tequis y los otros no han vuelto —le contesta—.
> —Güeno, hací dormir las guaguas! Y mañana salís temprano a buscar.
> Al otro día mientras ella se hacía de buscar las guagüitas y sus ovejitas... vé al viejito que se acerca.
> —Güenas don... ¿qué han hecho mis guaguas?
> —*Siguen caminando pa la casa de tus tatas,* yo me hi vuelto pa *avisarte que tu marido ya no es vivo y que mañana si va a condenar.*
> —Ay *tatay*... si es así nos comerá a todos nosotros! Y va a andar penando por el mundo por siempre... *ayúdame tatay*... Por Dios te lo pido.
> —Solo te viá decir que... pasi lo que pasi, esta noche todavía tenís qui estar con él, pero alístate que *mañana vas a caminar mucho.* No te olvides de llevar tu sajraña, tu espejo, tu cortaplumas y tus aujas (agujas) de tejer medias. Así y todo vas a perder uno de tus tequis.
> —¡Por favor tatay mis guagüitas no!... ¡prefiero morir yo!
> —No hija, tú debes *salvar a tus otras guaguas y también a él* pa qui no ande padeciendo por siempre.

Nuevamente aparece el viejito para expresar la experiencia de futuro, revelar la condición de condenado del esposo y aconsejar que cargue con ciertos elementos protectores. Se observan las señales temporales, asociadas al anochecer y con la situación liminal día/noche. Es un ámbito propicio para la conexión entre los bordes: vida/muerte, social/salvaje. Estas señales conforman dimensiones ambiguas en las

que se producen movimientos, contactos y repulsiones, lo que permite pensar en la fuerza del *cuti*. El viejito-tatay[25] anuncia la presencia del que será condenado. Este surge de un espacio secreto y escondido, ya que, desde ahora, es un ser del *ukhu pacha*. Esto convoca la presencia de un nuevo espacio y un nuevo desplazamiento, del lugar secreto y clandestino[26] hacia el mundo de los humanos. Las dimensiones del caminar se duplican: se camina el *kay pacha* pero también el *ukhu pacha*, dimensiones que plantean la presencia del *cuti* como alternancia o vuelta. De allí la misión que le asigna el viejito-tatay: salvar a las guaguas y al esposo "pa qui no ande padeciendo por siempre".

Otro aspecto central de este caminar por el espacio oculto está en la referencia que hace la mujer a ser comida. Esta posibilidad implica ingresar en la dimensión del *ukhu pacha* y asistir o vivenciar la experiencia del comer para vivir/comer, para alimentarse, que se observa en los rituales del mundo andino. Dicen Bouysse-Cassagne y Harris que los seres del *ukhu pacha*: "necesitan comer y si tienen mucha hambre o si las ofrendas brindadas por la gente son insuficientes, son capaces de 'comer' (hacer enfermar, o hasta morir) a alguien".[27] Por otra parte, "dan de comer o de qué vivir a quienes los veneran y, si hacen enfermar, también son grandes curanderos".[28]

La secuencia además menciona otros elementos ayudantes cuya utilidad será indispensable para el escape: la sajraña (peine), espejo, cortaplumas y agujas. Estos objetos también se transformarán a medida que avance el relato. Dejarán de tener la utilidad que poseen en la dimensión humana para sufrir un cambio a medida que se produce el tránsito por las fronteras de los mundos.

25 El viejo siempre simboliza el saber. En el mundo andino son los *awkis* quienes imparten el conocimiento en el pueblo. Cuando mueren se convierten en nuestros protectores.

26 Bouysse-Cassange, *Tres reflexiones*, 36.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

Continúa la historia:

> Cuando está amaneciendo, ella decide carnear al cordero para tener carne para comer en el camino; estaba cortando el pescuezo al cordero cuando los caschis atropellan a alguien… mira… ve a su marido que al ver la sangre se vuelve como loco y trataba de comerse al cordero que está a medio morir. Ella sale corriendo… se quepi las guaguas y se escapa a un lugar muy lejos de allí donde había un oratorio *donde están de fiesta en honor a San Santiago.*
>
> La casa quedaba en una ollada (valle) y había un largo camino hasta trastunar (atravesar) un abra. Mientras ella corría por ese camino, escuchaba como los perros peleaban con su marido que ya estaba convertido en condenau. Bajando de la abra llega a un ojo de agua. Allí nomás le da agua al más grandecito y de mamar al más chico; se los vuelve a queper… cuando escucha que viene el condenau persiguiendo a uno de los perros.
>
> Después de un rato le alcanza el caschi, que estaba todo lastimado… También se acercaba el condenau, con los ojos por salírsele, echaba espuma por la boca y la cara y las manos llenas de sangre. Verlo y disparar con más ganas que nunca, es lo que hizo la mujer.
>
> El condenau agarró el caschi y se quedó allí hasta matarlo y tal vez comérselo.
>
> La mujer cansada de tanto correr con sus dos guaguas a la espalda y escuchando que viene el condenau, a los gritos trata de salvar al más grandecito. Lo larga para que corra por el camino, que era un peladar muy largo. Cuando se está acomodando el más chico en la espalda, el condenau de un tirón le quita el quepi, guagua y todo y allí nomás empieza a mascarlo como si fuera un puma hambriento. Al ver esto ella sólo piensa en escapar y salvar al más grandecito.

La nueva secuencia se carga de tensión ante la presencia del ser hambriento y deforme que trasciende el espacio de abajo para perseguir a la mujer por las sendas de un espacio liminal. Las señales resultan claras: el abra y el ojo de agua son indicadores de estas zonas que marcan

fronteras entre un ámbito y otro, pues constituyen lugares de apertura en los que la tierra hendida pone en contacto los dos espacios.

La máxima tensión del cuento se produce al enumerar los seres que come el condenado: primero al cabrito, luego al perro, finalmente al niño pequeño. Lo que convoca un ir hacia lo salvaje, propiciar el desequilibrio que viene de una temporalidad antiquísima. Sin leyes, sin obligaciones y la ausencia del sol, es el tiempo del *puruma*. Esta conexión hacia el pasado permite sentir el tiempo andino de un modo distinto y amplio. El pasado se hace presente y a la vez indicador del futuro. La imagen de la mujer *quepiendo* (cargando) a su hijo es señal de este tiempo en movimiento constante: el futuro está en las espaldas.

Santiago Illapa y el wamani: expresión de vitalidad y transformación

Consideramos el elemento más importante de la secuencia anterior la referencia témporo-ritual en la que se produce esta historia. El lugar de la protección es la casa en la que se realiza la fiesta en honor a San Santiago. En la cultura andina, este santo está identificado con el dios Illapa, el dios del rayo, una de las divinidades principales en todo el sur andino. El dios que trae el agua; su celebración se realiza el 25 de julio.

De tal modo, frente a la oscuridad sin simiente, frente al dolor y a la muerte, está San Santiago-Illapa, el trueno y el rayo. Su aparición traerá la lluvia benéfica y transformará un tiempo de sequía en uno de crecimiento de la vida.[29] Según Gisbert, el Trueno era una de las tres grandes deidades del Ande en tiempos de los Incas —aunque Illapa es anterior—. Se le atribuía poder sobre los fenómenos atmosféricos. Illapa era señor de las tempestades, del trueno, del rayo y del relámpago. Asimismo, era dador de lluvia y, por lo tanto, en su mano estaba

[29] Teresa Gisbert, *Arte, poder e identidad* (La Paz, Gisbert, 2016), 28.

beneficiar los campos o matar las cosechas y animales con heladas y granizo. Se le sacrificaban niños y alpacas manchadas.

El cuento continúa así:

> Estaban ya a más de la mitad del camino hacia el oratorio cuando escuchan con terror que nuevamente el codenau viene cerca... entonces se acuerda de que el *tata Wamani* le dijo que tirara las *aujas*. Ella las tiró; y en seguida se formó un impenetrable bosque de cardones. Y allí se quedó el condenau dando gritos de rabia. Después de un largo rato pudo pasar y seguir persiguiendo a su mujer con su hijito. Pero nuevamente ya estaba cerca de ellos, ella tira el *espejo* y al momento aparece una gran laguna, que le llevó un buen rato poder pasarla, pero fue menos que el anterior.
>
> La mujer cada vez más cansada piensa que no llegará al oratorio, que se veía ya, pero estaba lejos todavía.
>
> El condenau se le acercaba rápido y ella tira la *cortaplumas* que se convierte en unos peñascos, muy empinados, puntudos y resfalosos en lo que condenau trata de pasar pero cae... a fin les pasa y más rápidamente se acerca a los que persigue, dando gritos que causan mucho miedo. Él estaba todo lastimado y como tenía mucho olor, las moscas le daban vueltas por todos lados.
>
> En un último esfuerzo por salvarse, la mujer tira la *sajraña* y se forma un tupido monte de churquis que demora al condeanu.

Interesan las estrategias discursivas que develan información y, por ende, provocan interés al descubrir a los participantes de la historia. El narrador al fin revela que el viejo es un ser poderoso, un Wamani o espíritu de los cerros. Es ahora el tata *Wamani,* espíritu protector, el cerro mismo que en su condición divina conecta las dimensiones del aquí, el *kay pacha* con el *hanan pacha*.

El *Wamani* también es el halcón, ave que trae las energías de arriba; de igual manera, *wamanis* son los cerros tutelares. Los *wamanis* pueden ser guardianes de casas familiares o de comunidades enteras. Se les considera benévolos en tanto velan por la prosperidad de los que les

tratan bien, pero pueden castigar a los que no se comportan debidamente. Están en plena comunicación con los humanos. En este relato, la asociación con el viejito-tatay es directa, en tanto la sabiduría que poseen sólo puede ser captada por una persona con experiencia, alguien que ya ha transitado la vida. Así, los seres del relato caminan las tres dimensiones del mundo: *ukhu, kay y hanan pacha*. Estas aparecen como el eje ordenador del relato en sus dimensiones artístico-literarias, religiosas y éticas.

Se observan también en este episodio ciertos objetos de uso cotidiano: las agujas que se convierten en bosque de cardones; el espejo, en una gran laguna; la cortapluma, en unos peñascos empinados, *resfalosos*, puntudos; y la *sajraña*, en un tupido monte de churquis. De este modo, los objetos de la vida cotidiana se vuelven objetos del mundo que se amplían, pues toman nuevas dimensiones en esas transfiguraciones. Se prueba así la potencia de cosmos en miniatura que posee el relato. Los objetos, al ser lanzados, invierten su valor y generan el movimiento contrario propio del *cuti*. Se amplían y se extienden hasta convertirse en elementos de la naturaleza. Se está en presencia de una imagen sensible a la mentalidad andina: mundos que caben en una miniatura y miniaturas que se hacen mundos. Los objetos siguen un principio reproductor en tanto instrumentos para recrear la realidad. Así, las miniaturas afirman la relacionalidad existente entre los seres del universo andino al cumplir determinados roles que dan forma y sentido a la realidad.[30]

[30] Juan C. la Serna Salcedo, *Dioses y mercados de la fortuna. Recorridos históricos del ekeko y las alasitas en el altiplano peruano* (Lima: Ministerio de Cultura, 2013), 66-67.

Principio vital y subversión semiótica

El relato culmina del siguiente modo:

> Ya entrando al oratorio se da vuelta la mujer para ver que el condenau pasa el monte de churquis.
>
> Entre lágrimas le cuenta al dueño del Santo lo que pasó, cuando en ese momento ¡entra el condenau!
>
> Entonces el dueño con el Santo en una mano y agua bendita en la otra le ordena al condenau que se vaya en el nombre de Dios. Cuando le toca el agua bendita cae muerto el condenau.
>
> Y delante de todos se transforma en una paloma que sale volando del oratorio para subir al cielo.

Finalmente, se produce la transformación. El joven condenado se devuelve en paloma y con esta acción se restablece un nuevo orden en el mundo. Dos elementos poderosos relevantes para que esta condición se produzca: la llegada al lugar sagrado donde se encuentra el dueño del Santo —Santiago— y el agua bendita con la que se toca al condenado. Ambos elementos, Santiago/Illapa y agua bendita/agua que cae, pueden leerse en clave de palimpsesto. Illapa es Santiago, el rayo, el que rompe el cántaro de la lluvia;[31] a su vez, está presente el dualismo andino de fuego —rayo— y *para* —lluvia—.

Tanto los elementos andinos como los superpuestos elementos cristianos colaboran con la transformación —salvación—. El agua benéfica y la invocación a Dios producen el retorno-*cuti* hacia el orden, asociado a la luz solar y a la agricultura, a partir del contacto con los poderes del mundo de arriba o de la gloria. Los seres de gloria son los santos, las vírgenes, el rayo, el relámpago, los fenómenos atmosféricos, entre otros. También se corresponde con la facultad germinativa, es decir,

[31] Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina* (La Paz: Plural, 2012), 70.

la vida surgiendo de una semilla.[32] En otras palabras, el condenado se devuelve en el sentido del *cuti*: regresar algo o a alguien hacia el lugar o agente que lo envió.[33]

El condenado se transforma en paloma, ave a la que se atribuye un sentido propicio y bondadoso. En la experiencia andina plasma un ave avisadora.[34] Si bien no pertenece al ámbito de los animales sagrados, sí representa una marca.[35] La paloma sale volando como señal que, leída dentro del ciclo agrícola, predice un nuevo tiempo, el cambio-*cuti*. De acuerdo con van Kessel y Enríquez, a la paloma se le observa en julio-agosto y forma parte de los animales que dan señales para planificar la campaña agrícola. Esta información parece fundamental si se reconoce el momento del año ritual-agrícola andino —el final del invierno— cuando se prepara el año productivo. La paloma configura un animal que neutraliza el dolor y el llanto, además, anuncia el ciclo de nueva vitalidad.

Se puede leer el cuento en clave literaria en tanto constituye un entramado de elementos que se encuentran entrelazados —como los hilos de un tejido— con una precisión que tiene en cuenta una secuenciación *in crescendo* hasta alcanzar el clímax. Está asociado a dos elementos en tensión: la amenaza —que viene y se acerca— y la transformación benéfica —con la que culmina el andar—. Estas dos instancias enfrentadas forman parte de la organización estructural del cuento, cuyo principio rector es el *cuti*, en otras palabras, el cambio de un orden a otro, de una dimensión a otra.

32 Gerardo Fernández Juárez, *Testimonio Kallawaya. Medicina y ritual en los Andes de Bolivia* (Quito: Ediciones Abya-Yala, 1997), 163.

33 Vilca, "Kuti", 64-65.

34 María Ester Grebe, "Etnozoología andina: Concepciones e interacciones del hombre andino con la fauna altiplánica", *Estudios Atacameños*, núm. 7 (1984): 335-347.

35 Juan Van Keesel y Porfirio Enríquez, *Señas y señaleros de la santa tierra. Agronomía andina* (Iquique y Quito: IECTA/Abya Yala, 2002).

En la dinámica tensiva —de alternancia de contrarios— propuesta en el relato, existe más de un cambio asociado a un momento especial del calendario agrícola y ritual: preparar la tierra. También los cuentos permiten conformar un espacio-tiempo nuevo dentro del ciclo vital. Los datos temporales presentes en el relato dan cuenta de ello: fiesta de Santiago-Illapa y su trueno que trae la lluvia, la paloma señalera de julio, la historia de dolor, angustia y llanto que rebasa el corazón hasta hacerlo llover. Lo anterior señala el inicio de la vida, de la preparación de los seres para la siembra, que es crecimiento y vida.

Este movimiento *cuti* también permite observar las interrelaciones entre las tres dimensiones de la *pacha*: el mundo de abajo, el de aquí y el de arriba. Están representadas en el cuento por tres seres: el condenado, la mujer y el tata Wamani. Así, el eje *ukhu-kay-hanan pacha* deviene en continuidad y contacto recíproco, provoca una resonancia continua de temporalidades igual en contacto: pasado, presente y futuro de un mundo.

El santo, el agua bendita y la paloma —imágenes de evangelización— están aparentemente unificadas con los elementos andinos del relato. Sin embargo, si se leen como gesto de subversión semiótica,[36] se pueden reconocer planos superpuestos de un universo complejo, múltiple y contradictorio, hecho de voces e imágenes cuyas formas presentan una regularidad pero que ponen, una sobre otra, las múltiples e irresueltas capas del presente: es el santo y el dios, es el agua bendita y la lluvia. Presenta la transformación de un caminar incesante y vital, renovador, reparador, un relato que, volteado al revés, revela información clave para la convivencia humana a través de la palabra que encanta e ilumina: la palabra salvadora y vital.

[36] Rivera, *Sociología*, 230.

Bibliografía

Arán, Pampa Olga y Silvia Barei. *Texto/memoria/cultura: El pensamiento de Iuri Lotman.* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2002.

Bouysse-Cassagne, Thérèse, Olivia Harris, Tristan Platt y Verónica Cereceda. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino.* La Paz: Hisbol, 1987.

Espino Relucé, Gonzalo. *Literatura oral. Literatura de tradición oral.* Lima: Pakarina Ediciones, 2015.

Estermann, Josef. *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina.* Quito: Abya-Yala, 1998.

Fernández Juárez, Gerardo. *Testimonio Kallawaya. Medicina y ritual en los Andes de Bolivia.* Quito: Ediciones Abya-Yala, 1997.

Fourtané, Nicole. *El condenado andino. Estudios de cuentos peruanos.* Lima: Institut Français d'Études Andines/Centro Bartolomé de las Casas, 2015.

Gisbert, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina.* La Paz: Plural, 2012.

______. *Arte, poder e identidad.* La Paz: Gisbert, 2016.

Grebe, María Ester. "Etnozoología andina: concepciones e interacciones del hombre andino con la fauna altiplánica". *Estudios Atacameños,* núm. 7 (1984): 335-347.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Corónica y Buen Gobierno.* Biblioteca Ayacucho, 1980.

La Serna Salcedo, Juan C. *Dioses y mercados de la fortuna. Recorridos históricos del ekeko y las alasitas en el altiplano peruano.* Lima: Ministerio de Cultura, 2013.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Principio Potosí Reverso.* Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2010.

______. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi* desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

Rubinelli, María Luisa. *Entre condenados, ucumares y gualichados. Relatos andinos tradicionales.* Jujuy: EDIUNJU, 2016.

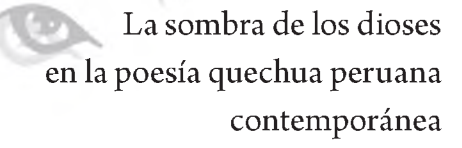
Theidon Kimberly. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

Van Kessel, Juan y Porfirio Enríquez. *Señas y señaleros de la santa tierra. Agronomía andina.* Iquique/Quito: IECTA/Abya Yala, 2002.

Vilca, Mario. "Los ojos cerrados a la espera del sol maduro: La celebración de las almas en Llamerías, Puna de Jujuy". *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas* 11, núm. 1 (2009): 45-51.

______. "Sol y muertos. Antiguas persistencias en el despacho a los muertos nuevos. Llamerías, puna de Jujuy". En *Wak'as, diablos y muertos: alteridades significantes en el mundo andino,* compilado por Lucila Bugallo, y Mario Vilca. Jujuy: EDINUJU/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2016.

______. "Kuti, el 'vuelco' del pacha. El juego entre lo cosmológico y lo humano". *Estudios Sociales del NOA,* núm. 23 (2020): 51-80.



La sombra de los dioses en la poesía quechua peruana contemporánea

Carlos Huamán López

Introducción

La poesía quechua contemporánea se caracteriza por su marcado interés en aludir a la naturaleza de su universo social y cultural a través del uso de su lengua, el *runa simi*. Este aspecto resulta fundamental por dos motivos: porque la distingue de la poesía criolla de corte costeña, fundamentalmente escrita en español, y porque permite conocer el mundo desde la visión indígena.

Merced a la relación palabra-escritura-literatura, hasta inicios del siglo pasado, el mundo indígena sólo había sido representado desde la visión criolla. La situación comienza a cambiar a fines del siglo XIX con la aparición del proto-indigenismo y más tarde con la del indigenismo; sin embargo, queda evidente que esta literatura aún considera que el indígena constituye un objeto de representación, no un sujeto de enunciación. Este aspecto ya había sido mencionado por José Carlos Mariátegui en la primera mitad del siglo XX, cuando explicó que la literatura indigenista no es una literatura indígena y, por tanto,

> no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es

> todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla.[1]

La literatura indígena no es solamente indígena por emplear una lengua no hispánica; es indígena porque revela una forma particular de pensar el mundo y, en ese sentido, otro modo de concebir lo literario.

Es necesario señalar un punto fundamental de la discusión: resulta imposible hablar de una literatura quechua. Este concepto no representa una sola preocupación estética; son poéticas diversas las que, desde distintas perspectivas, ofrecen una ventana al mundo andino. Hay que recordar que la lengua quechua está conformada por diecisiete variedades que exigen, con total razón, el respeto a su particular forma de emplear el *runa simi*. Debido a esto, la misma escritura no tiene un registro homogeneizador. En tal sentido, pensar en la heterogeneidad de la poesía quechua es, desde este modo de ver, imprescindible.

La experiencia poética quechua de la que los cronistas Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso dieron cuenta, sobre todo cuando aluden a la producción poética cantada en la época prehispánica y colonial, establece un referente fundamental. Eso explica la relación poesía-cosmovisión-conflicto social que caracteriza a algunas obras de los cronistas coloniales, rasgo constante en la tradición literaria andina, en especial en el ámbito oral. Obviamente, es preciso considerar los aportes de otros intelectuales, como Fray Luis Jerónimo de Oré —autor del famoso *Aya taki*— y el párroco Francisco de Ávila, quienes, como parte de su tarea catequista, dieron una interpretación hispana del mundo quechua-andino. En todo esto, se debe nombrar también a intelectuales, escritores y poetas de nuestro tiempo como Andrés Alencastre, José María Arguedas, César Guardia Mayorga, Teodoro

[1] José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos la interpretación de la realidad peruana* (México: Era, 1979), 292.

Meneses, Moisés Cavero Caso, Lily Flores, César Guardia Mayorga, William Hurtado de Mendoza y muchos más, adscritos a tiempos y áreas geográficas diferentes.

Los vínculos entre arte, cosmovisión y expresión social permiten considerar la experiencia poética como parte de la diversidad sociocultural andina. Por lo tanto, la poesía relacionada con la naturaleza, bucólica o lírica, y la vinculada a los dioses está acompañada por una poesía de carácter social que da cuenta de los conflictos colectivos experimentados en el universo quechua-andino en la modernidad. Así, sugen los *harawis* —formas poéticas quechuas— contemporáneos en los que se reclama y se afirma la identidad andina a partir de recuperar su memoria y, a través de esta, a sus dioses, los cuales muchas veces son manifestados como sujetos subyacentes en los argumentos poéticos. En tal sentido, la cosmovisión andina no representa un mero tema; se trata de un elemento fundamental que explica el significado de la poesía. También, cosmovivencia en tanto que permite señalar la unión memoriosa entre el hombre, la tierra y los seres-objeto que habitan el mundo.

Al hablar de la cosmovisión quechua, se ahonda en su universo y, por tanto, en la idea andina de lo divino. Es preciso considerar, además, el proceso histórico que propició la eliminación u olvido de los dioses nativos e impuso castigos exagerados a quienes los nombraran. Esto explica por qué los poetas coloniales debieron ocultar, tras una apariencia cristiana, su cosmovisión andina. Ese proceso de enmascaramiento puede advertirse en las canciones e historias registradas por Santa Cruz Pachakuti y Guamán Poma de Ayala. A partir de estos aspectos, muchas de las interpretaciones han pretendido demostrar que la cristianización es sinónimo de mestizaje. Este rasgo, manifestado también en la poesía quechua contemporánea, resulta de interés dado que el mestizaje (hispano-nativo) no fue un proceso armonioso ni plenamente exitoso.

Los hilos de la escritura. "para escribir primero hay que recordar"

Del poeta andino el "Morochuco" apenas se conocen unos cuantos poemas, entre ellos los presentados en un concurso de poesía quechua realizado en Cusco en 1989. En ellos se expresan varios de los tópicos que identifican a la poesía quechua contemporánea. Por ejemplo, en "*Chunpi*",[2] los versos menores a las ocho sílabas están organizados en cuartetos. Conforme a la tradición, actúan como versos dialogantes: los dos primeros configuran un grupo semántico al que responden los versos tres y cuatro. Esto conforma algo recurrente en la poesía quechua, pero ello no debería sorprender. Debido a su rasgo oral subyacente, en las composiciones quechuas predomina el dialogismo. La prueba de que este rasgo forma parte esencial de la poética andina lo ejemplifican los poemas-canción anteriores a la invasión española, de los que se ha ocupado Jean-Phelipe Husson.[3]

En el caso del poema "*Chunpi*", el diálogo se da en un contrapunteo de voces. Tal característica se fortalece por un fenómeno netamente escritural: la disposición de las estrofas. La segunda, cuarta y sexta estrofa se presentan alineadas más a la derecha, advirtiendo que el contrapunteo tradicional de los versos anteriores se realiza entre las estrofas. En otras palabras, la estrofa dos responde a la estrofa uno.

[...]

Qellqay chunpi	de escrituras
yanayasqa wiqaupin	en la cintura adormecida
kunan wataqa	hace años
tawataña muyusqanki.	dabas dos vueltas

[2] Instituto Nacional de Cultura. *Poesía quechua campesina* (Cusco: Instituto Nacional de Cultura, 1989), 26-27.

[3] Jean Philippe Husson, "La poesía quechua prehispánica", *Revista crítica literaria latinoamericana* XIX, núm. 37 (1993): 63-85.

[...]

Qellqay qellay chumpi	Chunpi de escrituras
pisqa myuyuymanan	en mi cintura ennegrecida
aypasqayki	estos años ya
anchataña yarqaywasqan	das cuatro vueltas[4]

La faja o cinturón tejida con hilos de formas y colores diversos resulta fundamental en la vestimenta andina, tanto femenina como masculina. Las vueltas que este da a la cintura del sujeto emisor de la voz poética parecen hacer referencia al paso del tiempo y a la delgadez, indicadores importantes que abren otras significaciones: la del tiempo de memoria que guarda la escritura del *chunpi* y aquella de la edad cada vez más avanzada de quien la posee. La delgadez pareciera, por tanto, remitir a la vejez y pobreza.

No se trata de un *chunpi* común; es un *chunpi* de escrituras. Existe, pues, una relación entre la escritura, representada por el *chunpi*, y la vida del sujeto poético. En este sentido, cabe señalar que, contrariamente a lo impuesto por el pensamiento eurocentrado, las culturas amerindias sí poseían la escritura. Para el caso andino, está representada por los *kipus*, los cuales —explica Martin Lienhard— servían para "almacenar datos útiles para el gobierno y la administración".[5] En el caso del poema, dado que no dice *kipu*, remite a otro tipo de escritura que por igual se manifiesta a través de nudos, pareciera señalarse que el tejido guarda las vicisitudes privadas del *harawiq*. Para el sujeto poético, los nudos del tejido representan —como también ocurre con los *kipus*— la complejidad de la vida, pero también su carencia de eternidad. El uso frecuente propicia que la prenda pierda color y ennegrezca. Lo negro, lo opaco, no permite ver la transparencia del tejido, pero sí lo antiguo y lo usado. El tiempo inicia en un extremo del *chunpi* y acaba

4 Instituto Nacional de Cultura, *Poesía*, 26-27.

5 Martin Lienhard, *La voz y su huella* (La Habana: Casa de las Américas, 1980), 40.

en el otro, ajustando la cintura del sujeto. Entre más vueltas este dé a la cintura, más el hambre habrá hecho efecto. El *chunpi*, como medida de la pobreza y extensión del hambre, recuerda a la imagen del *amaru* (serpiente), que envuelve a su "presa" para matarlo.

Hinallataqmi llank'asqani	Sigo trabajando así
aswantan wiqauniy	más mi cintura
p'akiypa p'akin	como fracturada
manaspas urin	adormece adolorida
Qellway qellqay chumpi	Chunpi de escrituras
pisqa muyuymannan	ya casi alcanzas
aypasqanki	a dar cinco vueltas
anchataña yarqawasqan	ya, me da mucha hambre[6]

La magnitud del *chunpi* revela la posibilidad de acabar con la cintura humana que, en algunos casos, puede fungir como el centro simbólico del sujeto. Finalmente, el poema revela un sentimiento de pérdida de la integridad humana, la cual —de acuerdo con los versos— se vincula con la orfandad y la migración, puesto que "el corazón alegre / el corazón satisfecho / se alejó ya / de nuestro pueblo". Reconoce en su lugar al corazón triste y doliente que se une al nosotros incluyente como condición de su realidad presente.

Kusisqa sonqon	Corazón alegre
Hunt'a sonqon	corazón satisfecho
llaqtanchismanta	se alejó ya
karuncharun	de nuestro pueblo
Llakisqa sonqon	Corazón triste
nanasqa sonqon	corazón doliente

[6] Instituto Nacional de Cultura, *Poesía*, 26-27.

noqanchisman	se aparejó ya
kuskachachun	de nosotros[7]

¿Qué significa, entonces, la escritura de nudos en la memoria del sujeto emisor? ¿Qué pretende el poeta al auscultar la edad del *chunpi* a través de la negrura de sus hilos? Es cierto que detrás o al fondo de la queja no aparece ninguna alusión explícita a los dioses andinos; sin embargo, en la figura del *chunpi* es posible advertir la sombra del dios *Amaru* (serpiente). Por ese motivo, se carece de la fuerza mítica que salve al sujeto enunciador. Sin ánimos de aventurar hipótesis acerca de los motivos que propiciaron la escritura de "*Chunpi*", se debe recordar que la condena a los dioses nativos como ídolos y la prohibición de referirlos como tal siempre ha sido una amenaza.

Vivir sin dios es vivir en la oscuridad; sin el Sol, sin la Luna no existe camino posible, no existe luz para ver los hilos y recordar la historia del *chunpi* que asegura la cintura del sujeto poético. A eso se le llamaría vivir sin dios en el discurso, pero con dios en el alma —mediante la sombra del *amaru*—. De hecho, al revisar la literatura quechua antigua, se observa la continua alusión a la soledad y al abandono de los dioses debido a que en la Colonia fueron condenados al olvido. Dice un *wayno* antiguo: "*Intillay killallay maypiñataq kanki / maypi kanaykikaman kaypi waqachkani.* Mi Sol, mi Luna a dónde ya estás, / mientras estás donde estás / yo aquí llorando". Los dioses, ausentes, no se presentan ante sus seguidores; sin embargo, bullen en el pensamiento y actúan para ellos desde la clandestinidad.

7 Instituto Nacional de Cultura, *Poesía*, 25-27.

La sombra de los dioses

"Estoy aquí anciano sabio" de Eduardo Ninamango Mallqi[8] es un poema compuesto en verso libre. En él se revela que la relación entre lo humano y lo divino se expresa a través de todo lo existente en el mundo.

Kaytruymi kayqaa qatun machu	Estoy aquí anciano sabio
makillawan hay allpa ñikuna	jugando con la arcilla
allin kausayta lulayaa	y dibujando una nueva vida

En las oraciones recopiladas por Cristóbal de Molina, Juan de Santa Cruz Pachacuti o Guamán Poma de Ayala, se aprecia que en los cantos andinos ha existido un interés por marcar la semejanza/diferencia respecto de la cosmovisión cristiana. En este sentido, el poema parece jugar con la mitología bíblica al referirse a dios como un anciano sabio. La cuestión importante reside en que es la voz poética, y no el dios barbado, quien manipula un pedazo de arcilla con la intención de darle vida, alusión obvia al mito del gólem de la tradición jasídica.

Esa primera sensación de trasgresión del mito bíblico se refuerza con los versos siguientes. En ellos, la voz poética interviene para traer al presente una práctica abandonada.

Qinaptin	También siembro flores en los corazones
llapa suhukunachu huaytakta talpuyaa	para que vuelva el baile de los abuelos
aukillukkuna tushuynunwan shamunampa	y llamen a los humanos[9]

Entonces, frente a la creación, se plantea algo extraño. El sujeto siembra flores para propiciar el regreso del baile de los abuelos, una suerte

8 Gonzalo Espino Relucé (selc.), *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea (1904-2021)*, (Lima: Pakarina ediciones, 2022), 247-248.

9 Espino, *Harawinchis*, 247-248.

de recuperación de la memoria que pareciera pervivir, como las huacas. Más adelante da otro paso audaz al sugerir la noción del *Pachacuti* como un dios que habla desde el silencio y busca la inversión del orden cósmico. Según la tradición oral andina, el último de ellos ocurrió con la Conquista española de los territorios americanos. Es entonces cuando la tierra toda se enmarañó y se reacomodó, dando otra imagen a la textura social, cultural y religiosa. De esa manera, allí donde la vida ya no era vida, esta reaparece. De antemano, se puede pensar también el retorno del *Inkarri* como el otro dios subyacente en el hecho poético.[10]

Qina lliu nunakuna kay allpa mana allin kausayniyuq Pawanampaq.[11]	para que esta vida que ya no es vida vuelva nuevamente a la vida.

Antes de la apropiación de la escritura por parte de los escritores andinos coloniales debió encubrirse el rostro de los dioses nativos tras un halo de fe cristiana. Se trata de una "ideología mimética con que están modificadas las relaciones".[12] Cronistas como Guamán Poma o Santa Cruz Pachacuti, quienes escribieron sus textos para defenderse de una acusación de idolatría, enfatizaban su conocimiento de la tradición bíblica y la tradición literaria occidental. Ahora bien, la censura que estos hicieran de la cosmovisión andina, su interés en demostrar que los antiguos andinos ya habrían sido formados en la fe católica, merced a maravillosos viajes de los apóstoles y la recurrente pretensión de unir la mitología andina con la cristiana, no revela —como supuso la mente colonial— que los andinos habían sido catequizados; por el contrario, estas argumentaciones —las cuales responden a las fórmulas propias

10 Juan Ossio (comp.), *Ideología mesiánica en el mundo andino* (Lima: Ignacio Prado Pastor, 1973), LXXI.

11 Espino, *Harawinchis*, 247.

12 Henrique Urbano, "Introducción a la vida y obra de Cristóbal de Molina", Cristóbal de Molina, *Relación de las fábulas y ritos de los Incas* (Lima: UNESCO, 2008), LXXI.

de su época— pretendían negar la necesidad de la conquista militar y la conquista religiosa. Se trataba, pues, de un ingenioso ardid retórico.

En la cotidianidad, ese aparente celo cristiano no era sino la máscara mediante la cual se ocultaba la resistencia cultural. En otras palabras, los dioses andinos adquirieron las formas de los dioses cristianos o se revestían como símbolos en algún detalle de la imagen cristiana, un ocultamiento ingenioso que nunca dejó de levantar las sospechas de la mentalidad inquisitorial. En la actualidad, resulta ya innecesario ejercer ese enmascaramiento. El tópico de la recuperación de la cosmovisión andina, ya sin ocultamientos ingeniosos, y el tópico de la diferencia hispana/andina, se reúnen en el poema, así la voz poética lleva a cabo un acto trasgresor:

Kaytrumi kayqaa yula umayu	Estoy aquí anciano de cabellera blanca
llantukunachu pakasha	escondiéndome de las sombras
mana quyu inti wañuyninta	y no llegue los rayos
kachamunanpa,	
mayu yakuncha kayyaa	de un sol que trae la muerte[13]

La voz poética se resguarda de la ira divina cristiana; se oculta. Pero eso no significa que no actúe. Como ha mencionado versos antes, el sujeto poético siembra flores en el corazón de los hombres para que estos recuperen su pasado y re-organicen el orden cósmico. Las flores, entonces, representan a la memoria y la posibilidad de reivindicación.

Mayu yakuncha kayya	corro al río,
quinaptin	me introduzco a su cuerpo
qapaliyman ulkunaman ayya	y luego llamo con mis gritos a los cerros
suhunn llawarnita	y dejo mi corazón sangrante
kusi kusilla lashtanampa.	para que derrame alegría en los caminos.[14]

[13] Espino, *Harawinchis*, 247.

[14] *Ibid.*

El llamado a las flores, al río, a los cerros y a los caminos no es gratuito. En el universo quechua, lo divino y lo humano no existen en ámbitos distintos —tal y como ocurre con el cristianismo y su idea de la tierra y el cielo— sino que coexisten en el mundo natural. De ahí que el mundo sea símbolo de lo divino. Los cerros, por ejemplo, no representan meros accidentes geográficos; son *apus*, deidades tutelares de la comunidad con las cuales se puede entablar comunicación mediante las palabras y las acciones rituales precisas. Se trata de protectores que dan "luz, energía con la que se nutre espiritual y materialmente el campesino".[15]

Por otro lado, la idea del corazón sangrante dejado por la divinidad andina —la voz poética—, la cual se derrama alegremente por los caminos, alude a dos nociones andinas puntuales: los ríos se consideran límites míticos que separan espacios; pero también los unen, porque los ríos son puentes entre lo sagrado y lo profano. Prueba de ello es el pasaje de *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, en el que Ernesto logra escapar de los militares debido a que cruza el *Pachachaca*, el puente entre dos mundos.

Por su parte, la idea de que la sangre de la divinidad se convierte en un río para que los hombres logren revertir el desorden cósmico actual recuerda al mito del *Inkarri*. Según la tradición oral andina, el cuerpo desmembrado de Túpac Amaru, cuyos restos fueron esparcidos por los españoles en el Ande, se está uniendo lenta pero inexorablemente. Entonces, la sangre que es el río logrará despertar su corazón. Cuando este termine de unirse, el héroe-divinidad liderará la reorganización del cosmos a la que se ha aludido con anterioridad.

Pensar en las flores supone establecer un símil con la naturaleza. En esa vertiente se inscriben algunos poemas de Washington Córdova Huamán, en especial los de su libro *Yawarwayta*,[16] donde nos sumerge

[15] Carlos Huamán, *Pachachaka. Puente sobre el mundo* (México: El Colegio de México/UNAM, 2004), 197.

[16] Washington Córdova Huamán, *Yawarwayta* (Lima: Pakarina ediciones, 2021).

en los milagros de la naturaleza. Propone una estrategia poética que parte del reconocimiento de los elementos más familiares y cercanos al ser humano hasta ubicarnos en el fondo de un mar de hilos temáticos que esperan pescar al lector cercano:

Wayraq raphanpim musquyniyki waytarirqa killaq ñawimpin wayllukuyniki llankarirqa	Florecían tus sueños en las alas del viento palpitaba tu ternura en los ojos de la Luna![17]

Como en el caso anterior, la alusión al pasado de espléndida floración parece remitirse a un tiempo idílico que, a su vez, se convierte en ventana de asombro por donde el *haravicu* observa, vive la realidad y escribe sobre las tensas ramificaciones temáticas.

La fuerza del caudal de ese río de memoria que el autor recupera para su canto señala que los recuerdos no sólo son suyos, también pertenecen al universo quechua. Razón por la cual se precisa manifestar que su *harawi* no es ajeno a la cosmovisión nativa que da sustento al contenido poético ni a la cosmovivencia, esa manera de vivir en concordancia con el universo todo. De ahí se entiende que en el tejido poético viaja también la voz del colectivo que resguarda la memoria histórica de los pueblos, como un grito. Julio Noriega dice que el autor poetiza el grito bilingüe tal y como lo hicieran José María Arguedas y Dida Aguirre.[18] Esa voz está representada a través de diversos sujetos simbólicos, como el jilguero cantor que aparece en el poema "*Yawarwayta*" / "Pétalo sangrante". Veamos:

Qori ch'ayñaq wayllusqan	Espléndida Yawaywayta caricia eterna

[17] Córdova, *Yawarwayta*, 26.

[18] Julio Noriega, "La poética bilingüe del grito en quechua y español", en Espino Relucé, *Harawinchis*, 13.

sumay sumaq Yawarwayta,
haqay urqupi
tunrururuy
t’uqyarinankama
k’irisqa purun urpikunaq
kururumninta
kunanpuni willasayki

del jilguero cantor,
mientras el trueno
retumbe en aquella colina
hoy mismo
te contaré
el graznido
de las torcazas ultrajadas[19]

Yawarwayta no sólo representa la flor ultrajada, también refiere al lugar donde el jilguero canta. Así, el canto como recurso comunicativo se constituye en representación de la oralidad, la cual convierte a la escritura en el árbol donde el jilguero hace nido y canta. Entonces, el sujeto poético, depositario de la memoria colectiva, trasciende la individualidad al plantear la necesidad de contar —para no olvidar— la historia de *Yawarwayta* y los personajes que la habitan. Por ese motivo, el emisor considera necesario y urgente hablar del graznido de las torcazas ultrajadas, dando así valor histórico al canto narrado. Esa es su ética. Luchar contra el olvido significa, a su vez, su compromiso con las luchas de reivindicación de los pueblos nativos. Así, el autor alude, desde el campo poético, a la violencia política de las décadas de 1980 y 1990 en el Perú.

Por otra parte, escuchar tiene una significación particular en el poema. El autor lo plantea como un paso necesario para comprender no sólo su poesía, también el lenguaje del mundo. Escuchar lo no audible, lo desdeñado, lo sometido a la indiferencia y a la exploración; escuchar el trueno que retumba en la colina para contar, para poetizar como testigo de la historia de los pueblos que buscan justicia. Antonio Cornejo Polar había observado similar rol cuando estudió el testimonio —voz— de Domitila Barrios de Chungara y Gregorio Condori Mamani. Si bien existe una obvia diferencia en esos casos —la intención

19 Córdova, *Yawarwayta*, 26.

política resulta mucho mayor en la primera—, ambos revelan una parte de la memoria del Perú.[20]

En el caso de Washington, su poesía, además de constituir una singular entrega poética, vale también como memoria y como denuncia, igual invitación al viaje por los derroteros de los pueblos nativos.

Qariy qariy Aulicos	Dicen que Aulico
yana alqa Mishitota	con su indomable coraje
pukllapayaspa	jugueteando al Mishito
llaqtaq phiñakuyninta	atizará
rawrarichirqa,	la amargura de los pueblos
qayrayasqa aqchiraqsi	y el indómito aqchi
nina qawariyninwan	con su mirada de fuego
suwakunaq	engullirá los sesos
musqunta upinqa	de los timadores[21]

La sensibilidad lírica se va fundiendo con la fuerza épica de un canto. Este rasgo implica retomar sujetos simbólicos coherentes con el pensamiento nativo. *Aulico, mishito, aqchi* son sujetos simbólicos que representan la fuerza indomable de los pueblos. Son ellos quienes finalmente acabarán con el mal. Se trata, con otras formas y mediante otras denominaciones, de una alusión al retorno de *Inkarri* y su objetivo de salvar al pueblo andino. De esta manera, el diálogo o queja que establece el sujeto emisor con los sujetos simbólicos representa la permanencia y continuidad del mundo quechua con reacomodos indesligables de su proceso histórico. Dice el poema "*Qayrayasqa*"/ "Cerril":

Nina Rit'i sunquyuq	Cerníkalo, hijo del Amaru
amaruq churinkillunchu,	hecho de fuego y granizo,
waqchakunan	lloran su destino

20 Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (Lima: Latinoamericana ediciones, 2011), 185.

21 Córdova, *Yawarwayta*, 43.

yawarchasqa ch'unchulninkuna hap'ispa
istawtapunim waqanku,
llaqta warmakunam
illaqwiksankum nanaqtin
kanipaskusparaq
qaparimunku

los vencidos
agarrando su yeyuno lacerado,
gritan incansables
los niños del pueblo
mordiendo el dolor
de su estómago vacío[22]

Por eso, en la poesía de Washington se puede oír el canto, pero también el trueno que reverbera en su estallido. El *Inkarri*, si bien no está aludido de manera explícita en el poemario, es una sombra que atraviesa sus versos y transmite su fortaleza y unidad.

Otro aspecto importante del *haravicu* reside en su identificación sociocultural quechua. Por ello reitera su compromiso poético al señalar en su poema "*Wayllukuy*" / "Lenidad":

Takiymi allpa k'allanakunapi
phiñakuyta t'uqyarichispa
julio killa
achikhayknapi
llakisqa wachukunamanta hamun.

Mi canto viene
de los surcos abatidos
en madrugadas de junio
reventando amarguras
en tostaderas de arcilla.[23]

El trabajo poético es también labor política. En tal sentido, las tostaderas de arcilla representan los espacios donde el fuego de la historia cuece a aquellos que pelean por su dignidad y vida. Así, el sujeto indígena quechua y su lengua dejan de ser periféricos para convertirse en sujetos de representación y de enunciación.

Por otro lado, el *Inkarri* encuentra en el *Yawar mayu* (río de sangre) una de sus manifestaciones de retorno. Este representa la renovación del mundo dado que su paso transforma el paisaje. El primer repunte que abre la temporada de lluvias lleva en su caudal la energía del

22 Córdova, *Yawarwayta*, 104.

23 *Ibid.*, 216.

universo donde habita Dios. Además, al estar conformado por la sangre de los dioses, conforma también la materia extraordinaria con la que se reordena el mundo. Se trata, pues, del *Pachakutec* reordenador.[24]

Acaso se debería cuestionar cuántas formas de manifestación tiene el *Inkarri* o si realmente resulta posible que el *Yawar mayu* pueda representarlo de manera cabal. Se sabe que el *Yawar mayu* es el renovador de la vida. Arguedas señalaba en "Orovilca" que, al ver el *Yawar mayu*:

> la gente se arrodilla ante el paso del agua; tocan las campanas, revientan cohetes y dinamitazos. Arrojan ofrendas al río, bailan y cantan; recorren las orillas mientras el agua sigue lamiendo la tierra, destruyendo arbustos, llevándose las hojas secas, la basura, los animales muertos. Después comienza el trabajo y la guerra.[25]

En ese mismo sentido, Isaac Huamán Manrique se encarga interpretar la renovación de la vida y la presencia del dios *Inkarri* cuando se ocupa de modo singular del *Yawar mayu*. En su poema del mismo nombre,[26] los niños, mujeres y varones constituyen su cuerpo. Representa, pues, la fragilidad y grandeza de la existencia. En ese sentido, se puede hablar de los extremos de la vida, el nacimiento y la muerte al que nadie —excepto los dioses— puede evadir.

Yawar mayu	Yawar mayu
Warmakunamanta ruwasqa mayu	Río hecho de niños
Warmikunamanta ruwasqa mayu	Río hecho de mujeres
Qarikunamanta ruwasqa mayu	Río hecho de varones
Yawar mayu	Yawar mayu
Qarikunamanta, amaru ruwasqa	Serpiente de varones

24 Huamán, *Pachachaka*, 210.

25 José María Arguedas, *Relatos completos* (Madrid: Alianza editorial, 1983), 182.

26 Isaac Huamán Manrique, "Yawar mayu", en Espino Relucé, *Harawinchis*, 236-240.

Warmikunamanta kuntur ruwasqa	Cóndor de mujeres
Warmakunamanta, sacha ruwasqa	Árbol de niños.[27]

La enumeración de los sujetos aludidos pareciera ser sencilla y adolecer de un significado profundo; sin embargo, cada renglón reconfirma la relación de dios con el *amaru* cuerpo de agua, con el dios que atraviesa los mundos de la vida y la muerte. Se trata de transgredir el entendimiento común para hablar desde otro plano, el de la metaforización y la simbolización polisémica del agua: del río embravecido. Si se observa la segunda estrofa del poema citado, la homologación trasciende lo humano y refiere al *Yawar mayu* con algo más que el trueno.

Yawar mayu	Yawar mayu
Hatun mayukunamanta	Eres más
Astawan hatunmi kanki	Que río inmenso,
Sinchi quri illapaykunamanta	eres más
Astawan sinchim kanki	que trueno dorado.[28]

El reconocimiento implica haber comprobado la coexistencia de dioses en el universo quechua politeísta. Su convivencia no siempre resulta pacífica. Se dice que por las noches estos seres extraordinarios pelean por su hegemonía. El *Illapa* (dios trueno), uno de los más importantes junto al dios Sol y la diosa Luna, se pierde ante la fuerza del *Yawar Mayu*. No interesa si este es quien envía la lluvia para reverdecer la tierra; importa la fuerza del agua que reacomodará el mundo. Como señala Gonzalo Espino, en la poesía de Isaac Huamán se aprecia "el tono anafórico, su compromiso con los ancestros, la polifonía y los símbolos andinos desembocan en una cautivante intensidad lírica",[29]

27 Espino, *Harawinchis*, 236.
28 *Ibid.*
29 *Ibid.*, 234.

la cual pretende resguardar y proyectar la compleja imagen del universo quechua.

Tapiando la tierra negra

La lucha por la hegemonía, la de *apus* (dioses), se manifiesta para ubicar a sus pueblos entre los más prestigiosos; sin embargo, también representa la fortaleza, la permanencia, la continuidad de los dioses y, por tanto, de los pueblos que estos gobiernan. "Los eventos cotidianos, las deidades andinas, las aves, los insectos, etc., organizan el universo lírico de su obra",[30] señala Espino al ocuparse del análisis. En efecto, el ojo poético de Dida Aguirre capta la tensión de los dioses en su poema "*Harawi*",[31] donde opta por aproximarse a la crisis social y política. Un fragmento del mencionado poema dice:

Urpi ñawillaymi	Mis ojos de paloma
kausayta munashkan	urgen vivir
¡kay!	Aquí en la muerte
Wañuy	en el fuego de la roca
niña qaqa kañay pachapi	en el incendio del mundo
chaki sonqoypi	y en mi árido corazón.[32]

Se deben tomar acciones a la par que los dioses. El sujeto poético se compromete a revertir la añeja desgracia cambiando el perfil de la tierra, de esta manera, considera preciso intervenir sobre ella y convertirla, otra vez, en madre. La mano de agua decide golpear la negra tierra a fin de despertarla como lo hiciera con la semilla en tierra fértil. La tierra negra no es sino el resultado de la maduración de la tierra húmeda para tiempos de siembra. En tal sentido, esta requiere de la

30 Espino, *Harawinchis*, 257.

31 Dida Aguirre, "Harawi", en Espino Relucé, *Harawinchis*, 263-266.

32 Espino, 263.

intervención directa de los humanos que, ante su ausencia, también se convierten en dioses creadores de vida.

¡Ay!	¡Ay!
Yana allpatam takani	estoy tapiando tierra negra
mitu chakiyman	a mis pies de barro
Yaku makiyman	a mis manos de agua[33]

El mundo cambia, eso exige la aparición de dioses como la esperada lluvia, la enviada del *Illapa* (dios del trueno). Señala Espino que "esta fuerza e intensidad poética se traduce en una poética que explora situaciones límite".[34] La presencia de la lluvia no es fáctica si no llega el tiempo de secas, el tiempo de los huesos secos y del corazón sin calma.

Paralla chayaykamuy	Lluvia llega ya
Intilla kanchiykamuy	¡Sol alumbra ya!
Llapa tulluymi	Todos mis huesos
Katktashkan	están temblando
	y
chaki sonqoyñataqmi	mi corazón seco
tallikuykushkan	se está derramando
lambras qasa mayuchnman	en el arroyito
	quebrada de alisos[35]

Decir al revés o no nombrar lo que existe, no implica la ausencia del dios. Por eso la poesía contemporánea del Perú transgrede el lenguaje de aparente fragilidad y opta por imágenes que resguardan los poderes de los dioses antiguos, aquellos que abrieron el camino a la memoria. Razón por la cual, en la siguiente *harawiq*, Dida Aguirre opta por recurrir finalmente a los gentiles:

[33] Espino, *Harawinchis*, 263.

[34] *Ibid.*, 257.

[35] *Ibid.*, 264.

¡Ay!	¡Ay¡
sirkaypi jintil	sangre de mis venas
yawar mitmaqniy	ancestrales jintiles
wichay apullay	antiquísimo Dios
qawariwayña	mírame ya
kausayqa	vivir ahora ya no es vida.[36]

Conclusiones

La poesía quechua contemporánea, en especial la escrita por poetas de la década de 1990, guarda especial atención a las preocupaciones sociales de su momento. La representación poética parte por reconocer su universo como escenario invaluable para la vida. Para ello, resulta necesario recurrir tanto a la imaginación humana como a la de los dioses, sin que eso represente la negación de otras religiones.

La memoria se convierte en determinante cuando el olvido comienza a roer los extremos de la existencia. En ese sentido, se precisa leer las escrituras de la memoria más allá del alfabeto y otras formas de registro. La poesía erigida en el soporte de la memoria cuenta como garantía de solvencia de su mundo. No hay dios que escape a la historia, ni humano que no viva o muera sin conocer al dios que habita el entramando mundo de su cosmovisión. Todos habitan en la llamada poesía, casa del *harawi*.

Bibliografía

Aguirre, Dida. "Harawi". En *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea (1094-2021)*, estudio y selección por Gonzalo Espino Relucé. Lima: Pakarina ediciones, 2022, 263-266.

[36] Aguirre, "Harawi", 263-266.

Arguedas, José María. *Relatos completos*. Madrid: Alianza editorial, 1983.

Córdova Huamán. Washington. *Yawarwayta*. Lima: Pakarina ediciones, 2021.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el Aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana ediciones, 2011.

Espino Relucé, Gonzalo (sel.) *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea (1094-2021)*. Lima: Pakarina ediciones, 2022.

Huamán, Carlos. *Pachachaka. Puente sobre el mundo*. México: El Colegio de México/UNAM, 2004.

Huamán Manrique, Isaac. "Yawar mayu". En *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea (1094-2021)*, estudio y selección por Gonzalo Espino Relucé. Lima: Pakarina ediciones, 2022, 236-240.

Husson, Jean Philippe. "La poesía quechua prehispánica". *Revista crítica literaria latinoamericana* XIX, núm. 37 (1993): 63-85.

Instituto Nacional de Cultura. *Poesía quechua campesina*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura, 1989.

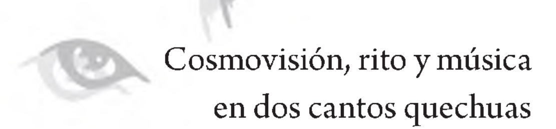
Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1980.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos la interpretación de la realidad peruana*. México: Era, 1979.

Noriega, Julio. "La poética bilingüe del grito en quechua y español". En *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea (1094-2021)*, estudio y selección por Gonzalo Espino Relucé. Lima: Pakarina ediciones, 2022.

Ossio, Juan (comp.). *Ideología mesiánica en el mundo andino*. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1973.

Urbano, Enrique. "Introducción a la vida y obra de Cristóbal de Molina". En *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*, Cristóbal de Molina. Lima: UNESCO, 2008.



Cosmovisión, rito y música en dos cantos quechuas

Ynés Victoria Alcántara Silva

El hombre del Ande desarrolla su ciclo de vida y actividades comunales en relación directa y armoniosa con la naturaleza y con un universo caracterizado por encontrarse animado. Su ritmo de vida se rige a través de tiempos cíclicos en los que la renovación ritual incluye una necesidad para mantener el equilibrio en el cosmos y la existencia de los seres. En estos actos de renovación resulta vital la presencia de la música y el canto quechua, no como elementos ornamentales sino como expresiones que se instalan en el fluir de la vida cotidiana del *runa*.

En las letras de los *waynos, harawis, mulizas, punpines* y *wankas*, la tierra, la papa y el maíz aparecen como protagonistas. No son alimentos que la madre tierra provee; son entes de la naturaleza a quienes se cría, con quienes se dialoga y a quienes se agradece para conservar el equilibrio y la armonía. Un ejemplo de este lazo umbilical son los versos de *Papa quray* (*Deshierbe de la papa*), *harawi* del departamento de Apurímac cuyos versos dicen:

Estoy deshierbando la papa.
Yo deshierbaré bonito,
te sembraré bien,
te sembraré.

Vamos, mi madre me alcanzará.
Mi madre, papa me hará llegar
para que coman mis hijos,
¿si me enseñara también por dónde ir?[1]

1 Rodrigo Montoya, Luis Montoya y Edwin Montoya Rojas, *Urqukunapa Yawarnin. La sangre de los cerros* (Lima: Universidad Nacional Federico Villareal, 1997), 97.

Para su funcionamiento y existencia, las comunidades andinas se rigen por conocidos principios a partir de las máximas de relacionalidad, complementariedad, correspondencia y reciprocidad, los cuales han sido estudiados desde la antropología, la filosofía y las ciencias sociales. En los versos del *harawi* se evidencian dichos principios, así como conocidas prácticas del hombre del Ande relacionadas con la crianza, el cuidado y la siembra de la papa, el deshierbe del campo, la preparación de la tierra, el cuidado y regadío de los papales. En ese mundo de relaciones vitales, la naturaleza, en correspondencia y reciprocidad, le otorga al hombre el sustento para él y para su familia. En ese sentido, la papa es la dadora de vida, es la madre; a través de ella, el *runa* encuentra su devenir. El acto de deshierbar, que manifiesta una tarea cotidiana para los hombres y mujeres del campo, se convierte en un acto ritual y celebrativo que convoca la presencia de la música y el canto.

En las novelas y cuentos del escritor andahuaylino José María Arguedas figura una muestra importante de cantos quechuas y de música andina que anuncian y acompañan a los rituales de los pueblos de la sierra de Perú. Desde sus primeros cuentos, "Warma Kuyay" (1935), hasta su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969), Arguedas logra incorporar los diversos géneros musicales andinos en el desarrollo de los hechos narrados. Así, la música y el canto se instalan en la diégesis de la novela o del cuento como un elemento determinante en el desarrollo de los acontecimientos. En el presente trabajo, el análisis se centrará en dos cantos quechuas que forman parte de los rituales andinos descritos en las novelas *Los ríos profundos* (1958) y *Todas las sangres* (1964).

PRINCIPIOS ANDINOS Y HORIZONTES DE SENTIDO

Las tradiciones culturales andinas se mantienen, renuevan y revitalizan a través de los ritos y los actos celebratorios que pone en práctica

el hombre del Ande en su comunidad. De acuerdo con el filósofo Zenón Depaz, los principios ontológicos andinos regulan la articulación del cosmos y los procesos celebratorios. Depaz define la tradición cultural como

> un proceso viviente, orgánico, mediante el cual se transmite de generación en generación intuiciones del mundo y la vida, nociones y pautas de conducta, que se renuevan de continuo sobre la base de una matriz que constituye una suerte de centro de las perspectivas. Se configura con la continuidad de cierto orden de creencias y sensibilidades básicas —que remiten a un fondo mítico— que posibilita procesar las influencias externas en el sentido de una *asimilachin,* es decir, de una incorporación selectiva, orgánica a la matriz básica.[2]

La sabiduría de los pueblos y comunidades orales se expresa y renueva a través de los rituales o mediaciones simbólicas de correspondencia, procesos que no responden al orden causal como lo comprende y establece el pensamiento occidental. En la matriz andina subyace un orden de saberes que surge a partir de la experiencia y de la interrelación con el medio. Por ejemplo, en el tratamiento de la tierra, el hombre del Ande identifica los meses para la siembra y para la cosecha; además, tiene la capacidad de escuchar y comprender las señales de la naturaleza. Por ello, siguiendo los saberes de los ancestros, le otorga un sentido a la altura en la que los pájaros construyen sus nidos en las ramas de los árboles que crecen cerca de las riberas de los ríos y las lagunas. Este hecho lo lleva a comprender si será un año de lluvias e inundaciones o si, por el contrario, será un periodo de sequías. Estos saberes conforman su patrimonio sapiencial, el cual está ligado a sus concepciones

2 Zenón Depaz, "Horizontes de sentido en la cultura andina. El mito y los límites del discurso racional", *Comunidad,* núm. 5 (2002), 7.

mitológicas, éticas, filosóficas y religiosas, como lo plantea Josef Estermann.[3]

John Murra sostiene que el hombre del Ande desarrolló sus saberes a partir del dominio de su espacio geográfico y de la organización económica de sus actividades en función del control de los pisos ecológicos de la topografía andina. Murra llega a estas conclusiones después de realizar un estudio sobre las funciones del control vertical de archipiélagos con colonias en los diversos pisos ecológicos: "Ya en 1967 era evidente que el control de tales 'archipiélagos verticales' era un ideal andino compartido por etnías [*sic*] muy distantes geográficamente entre sí, y muy distintas en cuanto a su organización económica y política".[4] Las sociedades andinas lograron el dominio de estos espacios geográficos accidentados y diversos y, a la vez, consiguieron mantener —como lo denomina Murra— el núcleo serrano (mono étnico) en el que se asentaban en comunidad; por el contrario, las colonias, que eran consideradas espacio multi-étnicos compartidos por diversas comunidades, desarrollaban propiamente actividades de acuerdo con el clima y la topografía de los pisos ecológicos.

Este modelo de organización evidencia el carácter integrador de la cultura andina, así como el desarrollo de un conjunto de sensibilidades propias del dominio del espacio. En este orden confluyen una serie de nociones arraigadas en una concepción de la vida móvil y, a la vez, heterogénea. La relacionalidad se desarrolla desde un eje de verticalidad que determina el orden del mundo andino en términos de oposición y complementariedad: arriba (*Hanan pacha*) y abajo (*Kay pacha*). Depaz afirma —a partir de Murra— que esta red de relación vertical —la interacción con el espacio geográfico y topográfico—

3 Josef Estermann, *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría andina* (Quito: Abya Yala, 1998).

4 John Murra, *Formaciones económicas y políticas del mundo andino* (Lima: IEP, 1975), 60.

permitió que el hombre del Ande desarrollara un conjunto de sensibilidades vivenciales de carácter sapiencial manifiestadas a través de lo conversacional, la crianza, el ritual y la celebración. Del mismo modo, Estermann coincide en que la ética cósmica tiene como herramienta la observación u observancia, entendida como el acto de cuidar, ayudar, y co-crear como garantía de la vida en armonía con el cosmos y la naturaleza. Sobre este punto, el autor expresa: "Esta 'observancia' es de carácter ceremonial y celebrativo, pero en el sentido de una simbología eficaz, y no de una simple 'representación'. El hombre no 're-presenta' a la naturaleza, sino hace las veces de co-creador para mantener y llegar a la con-creción plena del orden cósmico".[5]

Los principios andinos y las nociones de crianza y lo conversacional, entendidas como sensibilidades vivenciales —Depaz— o como actos de observancia para cuidar y co-crear —Estermann— la naturaleza en armonía con los seres que cohabitan en el universo andino, constituyen acciones éticas plenamente vigentes. El libro *Lecciones de la tierra. Una travesía de aprendizaje por comunidades rurales del Perú que se enfrentan con éxito al cambio climático* recoge veinte experiencias desarrolladas actualmente en los diferentes pueblos, caseríos y comunidades de las distintas regiones de Perú con la finalidad de contrarrestar las consecuencias del cambio climático. No sólo figuran la implementación y los beneficios de las buenas prácticas, también los diversos relatos, mitos y ritos que se practican en la comunidad a fin de lograr la correspondencia con el cosmos.

Muestra de lo anterior son las experiencias de hombres y mujeres del Ande que reactualizan técnicas ancestrales como la siembra y cosecha de agua (*Yacu waqachay*) en Ayacucho y las prácticas integrales de conservación de las papas nativas en las alturas de Huánuco. Además, las 298 variedades de papas nativas tienen un nombre, ya que están consideradas las hijas y los mejores tesoros por quienes las crían.

5 Estermann, *Filosofía andina*, 179.

Las formas ancestrales de conservación del suelo agrícola y de la siembra exige el trabajo del hombre y la mujer en simbiosis de complementariedad. En Cusco, después del ritual de pago a la *Pachamama,* los hombres abren la tierra con su *chaquitaclla* y las mujeres depositan las semillas de papa y el abono de animales. Esta forma de labranza, denominada *ch'ukiy,* es considerada una ceremonia de fertilidad; por lo que su desarrollo se ejecuta con alegría y felicidad.

Lo ritual y lo celebrativo se manifiestan en la red de relacionalidad existente entre los seres y el cosmos, entendida desde una dimensión holística y en grados de complementariedad y reciprocidad. La experiencia sapiencial primaria es eminentemente ritual y celebratoria en grados de relacionalidad. Los saberes no se constituyen en función de teorías científicas, procedimientos pragmáticos ni grados de racionalidad cognoscitiva: "La experiencia primaria en el mundo andino [...] es celebratoria, simbólica. En ella, el hombre no 'aprehende' la realidad para manipularla; la realidad es *recreada,* se hace presente de manera concentrada, intensa en cada acto ritual".[6] Por ello, en cada testimonio de los hombres y las mujeres protagonistas de las experiencias recogidas en *Lecciones de la tierra* se expresan y ponen en práctica estos saberes a pesar de que la modernidad y el cientificismo han llegado a sus comunidades. Toman lo mejor de estos conocimientos —un proceso de asimilación o *asimilachin*—, pero preservan sus saberes y conocimientos culturales. Abren camino para una convergencia y diálogo de diversas epistemes. Este es el caso de las hermanas quechuas Magdalena y Marcela Machaca, formadas en la carrera de Ingeniería agrónoma en la Universidad San Cristóbal de Huamanga, quienes siembran y cosechan lagunas.

> Para ellas, todos los elementos de la tierra son seres vivos: el agua no es un recurso natural, sino una persona con quien se habla, se canta y se baila. Una madre que cría y hay que criar. "Por eso no hay que explotarla.

6 Depaz, "Horizontes", 8.

Así se resiente y desaparece. La clave es tratarla con cariño. Solo así las deidades permiten que aflore de las profundidades de la tierra y nunca nos abandone", cuenta Marcela.[7]

El diálogo y la conversación reafirman el principio de relacionalidad en todos los niveles del cosmos andino. La correspondencia y la reciprocidad cobran sentido en actos de cooperación y solidaridad entre todos los seres y entes que conforman el mundo andino. Se co-crea, conversa y celebra con la *Pachamama* (madre tierra), con *Yaku mama* (los lagos) y otros entes, seres o deidades a quienes se les pide permiso, se les agradece y se les celebra a través de los ritos. En estos actos festivos, intervienen la música, el canto y la danza como expresiones que emanan y se compenetran con la naturaleza; por ello, la participación del hombre en estas fiestas y celebraciones constituye un acto de unión o de cohesión comunal, de cooperación en la restitución y renovación del principio de correspondencia con el cosmos para así contrarrestar su ruptura o desgaste.

El pensamiento del hombre del Ande, sus principios y concepciones éticas, religiosas y míticas se encuentran en la narrativa de Arguedas. De todos los escritores indigenistas fue él quien logró representar de manera más auténtica al hombre del Ande, a su cultura y a su cosmovisión. Uno de los elementos culturales que introdujo con mayor maestría fue la música y el canto andino, unidos estos dos elementos en los actos celebratorios y rituales en los que el *runa* participa respondiendo a los principios de reciprocidad y al deber cósmico. La música y el canto que acompañan los pasajes narrados en las novelas evidencian la capacidad creativa y plástica del hombre del Ande.

7 Ministerio del Ambiente, *Lecciones de la tierra. Una travesía de aprendizaje por comunidades rurales del Perú que se enfrentan con éxito al cambio climático* (Lima: Ministerio del Ambiente, 2015), 113.

El mito en la narrativa arguediana

El componente mítico remonta a un trasfondo experiencial que deriva a una matriz de saberes andinos y a una verdad no verificable que antecede a la escritura: "Se trata del soporte experiencial, prereflexivo, que los ritos tienden a fijar y que el relato, con su fondo inagotable de significatividad, transmite".[8]

Contrario a las ideas estructuralistas de Lévi-Strauss, Hans-Georg Gadamer sostiene que, para el pensamiento racionalista moderno, lo mitológico es todo aquello que se puede explicar mediante la experiencia metódica en la que cobra mayor importancia establecer los límites entre el mito y la razón. Al respecto, Gadamer sostiene que "el mito se convierte en portador de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo. En vez de ser ridiculizado como mentira de curas o como cuento de viejas, el mito tiene, en relación con la verdad, el valor de ser la voz de un tiempo originario más sabio".[9] Desde esta mirada, Gadamer sitúa al mito entre las construcciones discursivas portadoras de una verdad alejada de la explicación racional y científica. En esta misma línea, Bruce Mannheim[10] plantea que el estudio de los mitos andinos debe realizarse a partir de su relación con el contexto y de su carácter intertextual, lo que denomina narrativa conversacional.

La presencia de un pensamiento mítico en la cultura andina se evidencia en la movilización de acciones festivas o celebrativas que fijan y reactualizan el mito. Estas acciones se desarrollan a través del rito, el cual tiene un origen ancestral. Para Gadamer, el rito no es una forma de actuar en la que el hablar se transforma en una acción —se procede

8 Depaz, "Horizontes", 20.

9 Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón* (Barcelona: Paidós, 1997), 16.

10 Bruce Mannheim, "Hacia una mitografía andina", en *Tradición oral andina y amazónica: métodos de análisis e interpretación de textos,* Juan Carlos Gondenzzi (comp.) (Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1999), 57-96.

ritualmente—. Sus reflexiones sobre el rito se desarrollan a partir de la identificación de la dualidad de lo colectivo y de lo recíproco. Sobre esta idea sostiene que "la dimensión en que se realiza lo ritual es, sin embargo, siempre un comportamiento colectivo. Los modos de comportamiento ritual no refieren al individuo ni tampoco a las diferencias entre un individuo y otro, sino a la colectividad formada por todos los que, juntos, acometen la acción ritual.[11]

El acto ritual en el mundo andino moviliza una multiplicidad de significados. En la narrativa arguediana —específicamente en *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*—, la presencia de ritos andinos destaca de manera especial; por ejemplo, el de la despedida y el de la fertilidad. La intervención de los rituales en diversos momentos de la diégesis permite comprender el carácter y los horizontes de sentido del pensamiento mítico que se reactualizan y adquieren vigencia en el universo arguediano.

Una aproximación a la ritualidad en la narrativa arguediana

En el capítulo IV "La hacienda" de *Los ríos profundos*, el sentido autobiográfico constituye un elemento esencial relacionado con el plano vivencial. El testimonio de Ernesto —personaje principal de la novela— nos acerca al universo andino; desde su mirada infantil, se accede a su imaginario. En el siguiente fragmento, la voz del narrador relata hechos vinculados con la ritualidad, la canción quechua y la música andina:

> Salimos del caserío y empezamos a subir la cuesta. Las mujeres cantaban el *jarahui* de la despedida.

11 Gadamer, *Mito*, 91.

Ay warmallay warma	¡No olvides mi pequeño,
yuyakunkim, yuyaykunkim!	no te olvides!
Jhatun yurak´ork´o	Cerro blanco,
kutiykachimunki;	hazlo volver;
abrapi puquio, pampapi puquio	agua de la montaña, manantial de la pampa,
yank´atak yakuyananman.	que no muera de sed.
Alkunchallay, kutiykamunchu	Halcón cárgalo en tus alas
raprachaykipi apaykamunki	*y hazlo volver.*
Riti ork´o, jhatun riti ork´o	*Inmensa nieve, padre de la nieve,*
yank´atak´ ñannimpi ritiwak´;	*no lo hieras en el camino.*
yank´atak wayra	*Mal viento,*
ñannimpi k´ochpaykunkiman.	*no lo toques.*
Amas para amas para	*Lluvia de tormenta,*
aypankichu;	*no lo alcances.*
amas k´ak´a, amas k´ak´a	*¡No, precipicio, atroz precipicio*
ñannimpi tuñinkichu.	*¡No lo sorprendas!*
¡Ay *warmallay warma*	*¡Hijo mío,*
kutiykamunki	*has de volver,*
kutiykamunkipuni!	has de volver!

> —No importa que llores. Llora, hijo, porque si no, se te puede partir el corazón —exclamó mi padre, cuando vio que apretaba los ojos y trotaba callado.[12]

En el pasaje citado, se desarrolla el ritual de la despedida. Este acto celebrativo moviliza una serie de costumbres propias de la comunidad: se oficia la misa como un acto de respeto y sincretismo de las creencias religiosas, se realiza la celebración con bebidas, música y baile. El *ayllu* (la comunidad en pleno) participa de esta celebración. Los viajeros se despiden de las autoridades; luego, irrumpen las voces de las mujeres con el canto del *harawi*, el poema ritual en el que la voz poética asume el rol de mediador. Esta acción evidencia que la interacción discursiva

[12] José María Arguedas, *Obras completas,* 3 (Lima: Horizontes, 1983), 42-43.

entre la voz colectiva y las deidades —se dialoga con el cerro blanco, la gran montaña, los manantiales, la lluvia, el viento, el halcón— tiene la finalidad de pedir protección para los viajeros, el padre y el hijo, así como su pronto retorno.

Las deidades con quienes se dialoga en la canción pertenecen a los tres espacios que conforman el mundo andino: *Hanan pacha, Kay pacha* y *Uku pacha*. En la canción se puede observar también la función del agua del manantial, una manifestación de los puquiales que pueblan el mundo andino. La presencia del agua se relaciona con los componentes vitales no sólo de la geografía, también del imaginario del *runa*. Los grados de oposición se hacen presentes en el accionar del gran padre de las nieves —el nevado—, que cumple el papel de protector, pero también sanciona y castiga.

El segundo canto aparece en el capítulo II. Es una *kashua* que cantan los comuneros de Lahuaymarca cuando se estrenan los nuevos andenes del maíz. La escena, desarrollada entre canciones y danzas, denota el acto ritual de la fertilidad en el mundo andino mediante el recuerdo de los fallecidos. Este recuerdo motiva la celebración de la fertilidad desde cuyo marco participan las familias. Los mozos y las mozas, enfrentados, cantan al ritmo del arpa y del violín. Las doncellas son arrastradas primero; después, las mujeres más fecundas. De este modo, se brinda una ofrenda a la madre tierra.

Maypin kachkan, chay Pariona mayuy	Dónde está Juan Pariona,
seerená.	sirena del río?
Rumipatapi sayachkan,	Dicen que está al pie de las rocas,
La mar seerená.	sirena del mar.
—Manan sayanchun,	No está de pie
Sombranpas kanchu,	ni su sombra existe,
K'ocha seerená.	sirena de lago.
—Apachitapis	En el santuario de las cumbres,
K'onk'orichkanman,	¿no estará de rodillas,
Mayuy seerená.	sirena del río?

—Sayawakunallan tiachkan
Mana imata wak'aspa,
La mar seerená.
—Killinchallachus wamanchachus
muyuchkanman,
k'ochay seerená.

Sólo las columnas sagradas de piedra
sin llorar a nadie están,
sirena de mar.
En cernícalo o en gavilán convertidos,
¿no están dando vueltas en el cielo,
sirena de lago.[13]

La canción quechua representa la poética de la fertilidad, de la germinación que acompaña al acto ritual representado en la novela. En los versos figuran las deidades líquidas o hídricas del universo andino: el río, el mar, el lago y el manantial. En la cosmovisión andina, la presencia de estas deidades se relaciona con el don de la fertilidad, es decir, el don de la vida. La voz poética interroga a las sirenas asociadas a las deidades líquidas —sirena del río, sirena del mar, sirena del lago, sirena de la cascada—, indaga por Juan Pariona, joven mozuelo que ha perdido la vida y a quien los comuneros rememoran y hacen partícipe de su fiesta.

Por otro lado, se advierte la representación de la fertilidad vinculada a la muerte. Este vínculo puede ser visto como contradictorio desde otra racionalidad; pero la muerte, en el pensamiento andino, es entendida como el retorno a la matriz. Significa morir para poder germinar. Los versos denotan que Juan Pariona se encuentra bajo tierra y que no llora, ya que se encuentra listo para dar vida:

¿Dónde está ese Pariona?
Bajo la tierra está, sin llorar,
sin tristeza; paloma mía,
paloma mía.[14]

[13] José María Arguedas, *Los ríos profundos* (Caracas: El perro y la rana, 2006), 59-60.
[14] Arguedas, *Obras completas, T. IV.* (Lima: Horizonte, 1993), 60.

Esta idea está ligada a la noción *mallqui* (árbol, semilla, rama), según la cual los muertos se convierten en semillas, brotes, nuevas germinaciones. La idea se entiende como la disolución de una primera unidad para formar otro ser. En tal sentido, la muerte se inserta en el rito andino del renacer de la vida, como se demuestra en los versos de la canción. De este modo, Juan Pariona transita del *Kay pacha* hacia el *Uku pacha* y retorna a la vida ascendiendo al *Hanan pacha* a través del simbolismo del halcón o del gavilán.

En la canción quechua se desarrollan los tres espacios de la cosmovisión andina mediante la alegoría de Juan Pariona. Con su muerte personifica el rito de la germinación de la vida y su presencia como un ser trascendente. En él se encarna la vida que vuelve a manifestarse después de su muerte.

Conclusión

Se puede sostener que en la narrativa arguediana —a través de las canciones de *Los ríos profundos* y *Todas las sangres* que se han abordado— se ponen de relieve los principios que regulan el cosmos andino animado y plenamente vivificado. Estos establecen, además, los horizontes de sentido y determinan el grado de significación de las manifestaciones rituales y la tradición mítica. En la obra arguediana, el acto celebrativo exige la presencia del canto y la música. A la vez, en él se revela el espíritu colectivo y la existencia de un rasgo conversacional, características de los pueblos eminentemente orales —como las comunidades del Perú—.

Los cantos quechuas, la música y el rito que aparecen en el universo arguediano se relacionan con las prácticas culturales propias de los contextos sociales del mundo andino. El ritual de la despedida y el de la fertilidad, correspondientes a manifestaciones celebratorias de los pueblos de la sierra del país andino, contienen elementos y referentes culturales que representan la cosmovisión andina y transmiten los

saberes ancestrales de las comunidades indias. De este modo, los rituales del *ayllu* movilizan una serie de significados actualizados a través del canto, la música y la danza en las novelas de Arguedas.

Referencias

Arguedas, José María. *Obras completas*, 3. Lima: Horizonte, 1983.

______. *Obras completas*, T. IV. Lima: Horizonte, 1993.

______. *Los ríos profundos*. Caracas: El perro y la rana, 2006.

Depaz, Zenón. "Horizontes de sentido en la cultura andina. El mito y los límites del discurso racional", *Comunidad*, núm. 5 (2002). http://nomadas.ourproject.org/wp-content/uploads/2010/08/20521087-Horizontes-de-Sentido-Zenon-Depaz.pdf.

Estermann, Josef. *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría andina*. Quito: Abya Yala, 1998.

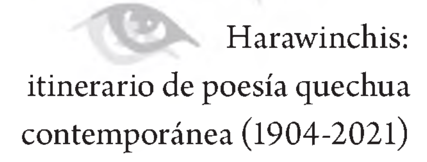
Gadamer, Hans-Georg. *Mito y razón*. Barcelona: Paidós, 1997.

Mannheim, Bruce. "Hacia una mitografía andina", en J.C. Gondenzzi (comp.). *Tradición oral andina y amazónica: métodos de análisis e interpretación de textos*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1999.

Ministerio del Ambiente. *Lecciones de la tierra. Una travesía de aprendizaje por comunidades rurales del Perú que se enfrentan con éxito al cambio climático*. Lima: Ministerio del Ambiente, 2015.

Montoya, Rodrigo, Luis Montoya y Edwin Montoya. *Urqukunapa Yawarnin. La sangre de los cerros*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997.

Murra, John. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: IEP, 1975.



Harawinchis: itinerario de poesía quechua contemporánea (1904-2021)

Gonzalo Espino Relucé

Introducción

Este trabajo presenta un itinerario de la poesía quechua contemporánea. Pone atención a la poesía escrita y organiza los textos poéticos que aparecen en diversos repositorios, casi siempre inaccesibles o de escasa circulación, pero de carácter artesanal. La poesía se entiende como proceso de escritura, como realización autónoma en lengua quechua cuyo tejido es el quehacer poético.[1] En términos temporales, abarca al quechua como lengua mayoritaria, con hablantes monolingües, desde comienzos del siglo XX hasta su desplazamiento a un idioma hablado por una población minoritaria en la segunda década del siglo XXI. Toma como referencia la primera publicación de los poemas quechuas en Tarma, *Aurora/ Pacha huarai* y llega a la emergencia, en plena pandemia, de la poesía penúltima de los *sunqu simi*, los quechuahablantes: Olivia Reginaldo Percy Borda e Irma Álvarez.

[1] El estudio se desarrolló en el marco del proyecto IN402319 Mito y memoria en las literaturas andinas peruanas de la UNAM. En particular, fruto de una larga investigación financiada por la UNMSM, bajo el título genérico de la *Poesía quechua contemporánea*, a cargo del suscrito y el grupo de investigación EILA-UNMSM. Los resultados totales se pueden leer en *Harawinchis. Antología de poesía quechua contemporánea*, estudio, compilación y notas de Gonzalo Espino.

Tiempos poéticos: el largo plazo

Los escritos de Marx y Engels y sus correspondencias suelen abordar la distancia entre la producción estética y la realidad en que se produce, es decir, entre la infraestructura y las representaciones de la ideología —estética, poética—. Consideran que una sociedad esclavista —como la griega— podía crear una estética que llena de admiración en estos tiempos. De esta manera, instalaban una situación que permitía distinguir la complejidad de la ideología respecto de la infraestructura y, el en caso del arte, de la distinción entre los tiempos y las realidades, y de lo que esto representa.

Si bien se puede consensuar que la modernización en Perú expresa un fenómeno visible en la primera mitad del siglo xx, se instaló como un imaginario en todas las capas sociales del país la idea del progreso y la secuela que le sigue a ella: despojo de las tierras de las poblaciones originarias, crecimiento de la industria y las ciudades modernas, descalificación de las culturas ancestrales, generalización de la escolaridad después de la segunda mitad del xx y abandono progresivo de la lengua indígena. Representa un compendio que definitivamente no ayuda a estructurar un esquema que homologue lo ocurrido en Perú con la literatura hegemónica desarrollada en castellano.

Esto conduce a precisar algunos elementos que permitan establecer el itinerario de la poesía quechua contemporánea. En principio, no se trata de generaciones, concepto impreciso y esquivo, es decir, momentos que a lo largo del tiempo se van visibilizando a través de publicaciones sueltas, en revistas o libros, al que se agrega la importancia de algunos premios nacionales o internacionales —Premio Nacional de Literatura Quechua—.

La diversidad de variantes quechua —estudiadas por Rodolfo Cerrón Palomino y Alfredo Torero— advierte la posibilidad de que a cada una de estas expresiones se le asigne también una literatura. De hecho, corresponde, *grosso modo,* indicar el desarrollo desigual de las

culturas en cada espacio de este país. De este modo, se perciben espacios culturales donde el quechua sigue siendo una lengua hablada y la escritura ciertamente resulta escasa —quechua amazónico, quechua del norte del Perú—, por lo que la poesía se asocia casi de manera exclusiva al canto. En otros lugares, el canto y el poema se han desarrollado casi en paralelo, como ocurre con el quechua Ayacucho-Chanka o el desarrollo de una escritura para el teatro y la poesía quechua en el caso de Cusco. A ello debe precisarse el avance de algunos polos de desarrollo —Ayacucho y Cusco— al que se incluye Lima, espacio de concentración y divulgación de la poesía.

El proceso se divide en grandes momentos. El primero refiere a la fundamentación y la autonomía de la poesía (1904-1962); el segundo, al cultivo de la poesía, la euforia nacionalista y la recuperación de la expresión quechua (1963-2000); y el tercero inicia con el nuevo milenio, es decir, lo que viene a partir del 2000, donde se observa la presencia de escritores y escritoras jóvenes que publican. Circula una nueva noción entre los quechuahablantes, una suerte de orgullo, que habla del *sunqu simi* o que se dispensa de traducción, la muletilla de castellano —Landeo— en la que confluyen exploraciones asociadas a la globalización, que transitan por el mundo —Carlos Huamán, Hugo Carrillo, Washington Córdova—, o se lanzan desde este espacio a la experiencia poética —Olivia Reginaldo, Percy Borda, Irma Álvarez, Saúl Gomes—.

Entonces se trata de ciclo, es decir, momentos que tienen algunas características referidas al quechua y vigencia idiomática o un impacto social. En estos ciclos se teje una memoria relacionada con procesos más o menos comunes, donde la palabra pasa del canto a la poesía, de la escritura a la exploración de las formas poéticas. Estas se diferencian de otros procesos que resulta importante marcar. Los *espaciales* se refieren a territorios culturales quechuas en donde la poesía ha tenido otro tipo de desarrollo. Así, es posible indagar qué ha ocurrido con la poesía amazónica quechua o sucedido con la poesía quechua

ancashina. Lo propio ocurrirá con la literatura infantil y juvenil. De esta suerte, el itinerario sería tal como se presenta en este esquema:

I	II	III
1. Pacha waray	3. Ancha kusikuy qichwa	7. Iskay waranqa chunkantin
2. Harawi kamaqkuna	4. Pusaq chunkakuna	8. Qipa punchaykuna
	5. Qantu kutimuqkuna	
	6. Quechuas trans-andinos	Ankash shimimanta
		Anti suyu simimanta
		Yachaqkuna

Periodos y ciclos

Primer periodo

El indio siempre fue parte de la nación peruana. Su principal problema fue la tierra y nunca se redujo a un asunto educativo. Los indígenas de los Andes eran arrinconados y continuamente despojados de sus territorios comunales, ya no sólo de su cultura sino de todo aquello que les permitía subsistir desde los tiempos de la invasión hispana. Lo cierto es que se ha vivido casi todo el siglo XX estigmatizando a los quechuas, como se hacía en el siglo XIX. No se podía hablar la lengua indígena en la ciudad o casas señoriales, para hacerlo se tenía que recurrir a las muletas del español. Esta realidad fue también revelada por Manuel González Prada en su "Discurso en el Politeama". Más allá del nacionalismo de la derrota, hacía ver que la mayoría de peruanos no se sabían ni sentían parte de esta nación: "No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera".[2]

[2] Manuel González Prada, "Discurso en el Politeama", *Páginas Libres* (1888), 45-46.

La poesía quechua no se escribía en la lengua, andaba en la de los *españas*, tal como había ocurrido en las últimas tres décadas del siglo XIX con *La poesía en el Imperio de los Incas* de Acisclo Villarán y la *Gramática Quechua* de Dionisio Anchorena.

El tramo histórico que se abordará tiene como contexto el impacto de la modernización. Se desplazan poblaciones indígenas hacia las modestas ciudades. La experiencia de la urbe empezaba a verse como una posibilidad para salir de las contingencias de la pobreza, del despojo de sus tierras y las inclemencias del tiempo —sequías o heladas estacionarias—. En todo Perú se extiende el mito del progreso. La escuela será una conquista social, no una política de Estado; los movimientos sociales, campesinos y obreros la promueven. El impacto se percibe en el huaino que empieza a aceptarse en la población urbana y se hace evidente el paso de su soporte oral a la escritura, que tendrá su símil en la escritura poética.[3] Las élites regionales, al final del periodo, viven el impacto de la modernización. Abandonan el quechua como lengua de comunicación y prefieren la lengua de la ciudad. Son estos intelectuales los que dan otro horizonte a la lengua como escritura.

Pacha Waray (1904-1955)

La poesía quechua como escritura, en las primeras décadas del siglo XX, no pasaba de ser un incidente o una anécdota exótica para la crítica. Los primeros poemas tienen ese carácter inaugural. Se publican sueltos, por entregas en periódicos o se incluyen en algunas revistas. El 1 de enero de 1904, en el interior del país —Tarma—, aparece *Aurora/ Pacha huarai*, que se define como publicación eventual. En ella se localizaron tres poemas quechuas que anotan traducción. No tendría mayor relevancia si no fuera porque permite revisar la evolución de este proceso.

[3] José María Arguedas, *Yawar Fiesta* (Lima: Horizonte, 2012), 301-304.

Escribir en lenguas andinas era lo más vanguardista y revolucionario que podría ocurrir por entonces. Esto explica la defensa del indio y su cultura en *Amauta*, a lo que se agrega la inclusión de algunos poemas quechuas y aymaras en el *Boletín Titikaka*. Una sensibilidad vanguardista lleva a varios escritores peruanos a experimentar el quechua como lengua poética. La mayoría de estos poetas dejan de publicar o su imagen literaria se construye con tardanza. Sus producciones líricas están en revistas y periódicos, pero recién tendrían relevancia a partir de la década de 1960 con sus poemarios.

En 1934, en Cusco se convoca al Concurso Literatura Quechua. Lo gana el Indio Enelda con un poema en quechua Ayacucho-Chanca. En este periodo aparecen dos revistas significativas: *Huamanga* (1934-1965) y *Waman Puma* (1941-1944), ambas tienen una especial atención por la cultura andina y la poesía quechua del Centro-Sur. El entramado de épocas coincide con el cierre de un proceso que, de un lado, erotizaba las cosas de indios, como *Literatura Inca* de Jorge Basadre, un muestrario de la literatura inca del pasado y las expresiones tradicionales de ese momento; y de otro, el profundo cuestionamiento al genotipo de indio abatido y triste, atrapado en el pasado e incapaz de estar alegre en *Canto Kechwa* de José María Arguedas.

Nombres como Eustaquio Rodríguez Aweranqa, que publica en el *Boletín Titikaka*, Indio Enelda, que lo hace en *Huamanga*, Audaz Castillo (José Cirilo del Castillo i Gutiérrez) o Jacinto Callo Quispe se pierden en la bruma de los papeles sueltos y las escurridizas publicaciones regionales. A pesar de esto, desde una práctica indigenista retoman un giro que ubica a los quechuas como protagonistas. Se convertirán en importantes e influyentes intelectuales andinos, como Teodoro Meneses y Porfirio Meneses. El escenario se completa con otras manifestaciones literarias, lo que se reconoce como nativismo, por ejemplo, la estructura quechua que ofrece Mario Florián, especialmente en *Urpi*, y al quechua confesional de Florencio Segura en *Diospa siminta takikuna*.

El ciclo se cierra con la antología *Canas i sus relámpagos*, publicada por Tupak Amaro en 1947. Su importancia deviene de su carácter anticentralista, su tono de protesta y las formas andinas que consigna —"Poemas", creaciones en español; "Kechua", poemas quechuas con traducción; y, "Folklor", expresiones poéticas populares— y la conformación de un grupo local en el que destacan las figuras de Túpac Amaru y Kilko Warak'a.

Harawi Kamaqkuna (1995-1962)

Corresponde a los fundadores de la poesía quechua contemporánea. No escriben ocasionalmente; son poetas con plena consciencia de lo que están haciendo y dejan un rastro poético sólido. Su poesía quechua —escrita— alcanza autonomía por su fuerza lírica. Estos intelectuales dan otro horizonte a la lengua como escritura.

La población andina, india y mestiza, entendió que no bastaba aprender el idioma de la ciudad; se requería, además, expresarse y escribir en esa lengua. El Censo de 1940 muestra la consolidación del programa colonizador del castellano; el quechua, en términos absolutos, había disminuido. Los hablantes quechuas representaban el 47 %; la población de hablantes del español alcanzaba el 51 %. Aun cuando el dato de 1940 no es preciso, registra la inflexión de la situación de la lengua nativa originaria y una población indígena predominantemente rural: "el 57 % de la población peruana era analfabeta y el 35 % no entendía ni hablaba español".[4]

La escena literaria excluye aquello que viene en el idioma nativo; la escritura quechua tiene una relativa divulgación en revistas y periódicos de Lima, Cusco, Ayacucho y Arequipa. Los Meneses promueven el estudio de las tradiciones orales y las creaciones en la lengua; publicarán, en Lima y Huanta, la revista *Huanta*. En esta aparecen textos

4 Edmundo Bendezú, *Literatura Quechua* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980), 422.

quechuas. Teodoro da a conocer *Canciones quechuas de Ayacucho*; Porfirio comparte su página *Runasimipi huillay* en *La Tribuna*; y, eventualmente, se crean poemas en el quechua ancashino, como *Ancash*.

La escritura pertenece a la clase media con poder económico. Los padres de Andrés Alencastre Gutiérrez eran dueños de Canas; los de César Guardia Mayorga y José María Arguedas eran profesionales, con tierras y pertenecientes a familias reconocidas como principales. Los tres, a la par, se vinculan a posturas políticas progresistas —APRA, Partido Comunista—, y sufren los castigos del poder: cárcel y exilio. Llegan a la escuela y a la universidad; son letrados —profesor, antropólogo y filósofo—. La experiencia universitaria los puso en contacto con la literatura moderna, ya no sólo española sino europea. Formaban parte del mundo intelectual de entonces. Se publican tres claves de la poesía quechua: *Taki parwa* de Kilko Warak' —seudónimo de Andrés Alencastre Gutiérrez—, *Jarawikuna* de Kusi Paukar —César Guardia Mayorga— y *Túpac Amaru kamaq taytanchisman/A nuestro padre creador* de José María Arguedas. Los tres autores difunden, exploran y afirman al quechua como lengua en la que se pueden expresar todas las vicisitudes y sensibilidad de la humanidad del *runa*. En medio del debate sobre la escritura literaria quechua, se acercan o alejan de los consensos sobre el alfabeto panandino del III Congreso Indigenista Interamericano de 1954.

Los protagonistas quechuahablantes han vivido la experiencia andina con la intensidad que supone cada personalidad. Esta se asocia a una sensibilidad social y a una voz poética que interpreta la realidad indígena como suya. Existe una conciencia poética quechua y una escritura que sabe del artificio de la letra, que conjuga elementos tradicionales —dísticos, paralelismos semánticos, etc.— con la experiencia poética moderna —verso libre, versículo, etc.—, que compromete al *ñuqa* (sujeto de enunciación) en una representación dislocada como voz individual y colectiva. Todo esto define los rasgos propios de la poesía quechua contemporánea, amén de su preferencia por el

monolingüismo como actitud que fortalece el idioma andino, perspectiva de enunciación *ñuqayku* aunque los paratextos vengan en la lengua de los españas.

Segundo periodo

La castellanización se imponía como había sido imaginada por el imperio español en 1492, aunque en ese andar el español se convierte en el castellano peruano. En la década de 1960, la burocracia estatal contrataba inspectores de castellano que llegaban allí donde la población andina quechua aprendía el idioma de la ciudad. El nuevo tejido social que empieza a emerger en la urbe con las barriadas cambiaría el rostro colonial de la ciudad de Lima para convertirla en andina. Si antes un provinciano no tenía a donde llegar en la capital del país, en adelante cualquier paisano del interior lo tendría.

En octubre de 1968 se produce un giro político en el país. Juan Velasco Alvarado toma el Palacio de Gobierno y, casi inmediatamente, nacionaliza las bases petroleras de la Brea y Pariñas. Con ello inicia un programa nacionalista que cambió el tejido social del Perú. La dictadura militar de 1968-1975 transformaría las bases de la economía agraria predominantes en el país. Los campesinos son reivindicados; Túpac Amaru II se convierte en el símbolo de una revolución velasquista que dice "en voz alta, inmortal y libertaria, como Túpac Amaru: '*¡Campesino, el patrón ya no comerá más de tu pobreza!*'".[5] El indio se puso de moda; la cultura andina cobró un inusitado valor. Se retoman mitos andinos, otros se reinventan —Inkarri— para recircular entre la sociedad como actos oficiales y oficiosos. El concepto elitista de la plástica, del arte culto, se descentra cuando por primera vez se le

[5] Juan Velasco Alvarado, "Mensaje a la Nación con motivo de la promulgación de la Ley de la Reforma Agraria", *Marxists Internet Archive*, 24 de junio de 1969. <https://www.marxists.org/espanol/velasco/1969/junio/24.htm>.

otorga el Premio Nacional de Cultura a Joaquín López Antay en 1976. Ya no se habla de indios; los indígenas quechuas y aymaras, desde entonces, serán *campesinos*. El 27 de mayo de 1975, el gobierno reconoce al quechua como "lengua oficial de la República".[6] El quechua, por primera vez, es declarado idioma nacional y se difunde en sus diversas variedades. Por entonces se publican siete diccionarios con sus respectivas gramáticas, se aprueba un alfabeto y este se vuelve a consensuar en el Taller de Huamanga, organizado por la Universidad de San Marcos, en 1985. El quechua escrito aparecía en *Cronikawan* (1974-1977), semanario de *La Crónica*, bajo la dirección del poeta cusqueño William Hurtado de Mendoza.

Al final de la década de 1970 se vive la ilusión de una revolución que estaba a la vuelta de la esquina. Las movilizaciones y luchas sociales contra el gobierno militar de Francisco Morales Bermúdez (1975-1980) dio lugar a un proceso nuevo. Este trajo retrocesos con relación a los derechos sociales de poblaciones urbano-populares e indígenas y el inevitable y oportunista aprovechamiento de quienes hicieron de la política una imposición no sólo autoritaria sino perversa: Sendero Luminoso. El costo social fue destrucción y más de 69 000 víctimas de la violencia. La década de 1980 está mejor testimoniada por Rocío Silva Santisteban:

> aprendíamos a enfrentarnos a una realidad fragmentada, partida en dos o en tres, a sobrevivir a la violencia y a los vestigios de la violencia, a ver y escuchar la transformación sin sobresaltarnos, tomando partido o, por el contrario, asumiendo una posición que en ese entonces casi no se comprendía.[7]

[6] Ley núm. 21156. Ley que reconoce el quechua como lengua oficial de la República, promulgado el 27 de mayo de 1975. <https://www.leyes.congreso.gob.pe/DetLeyNume_1p.aspx?xNorma=8&xNumero=21156&xTipoNorma=0>.

[7] María Gracia Ríos, "Testimonio de Rocío Silva Santisteban", *San Marcos en los 80s* (blog), diciembre 11 de 2009. <https://sanmarcos1980s.wordpress.com/2009/12/11/testimonio-de-rocio-silva-santisteban/#more-129>.

Su correlato fue el opacamiento —el silenciamiento— de la poesía quechua en las zonas del conflicto armado interno. En la escena letrada aparece un interés intelectual por difundir la literatura en lengua andina: Edmundo Bendezú publica *Literatura Quechua* en 1980; Alejandro Romualdo, *Poesía aborigen y tradición popular* en 1985; y Julio Noriega Bernuy, *Poesía quechua escrita en el Perú* en 1993. En términos literarios, el fin del siglo produce un hecho singular: el Premio Nacional de Literatura Quechua, promovido por la Universidad Nacional Federico Villarreal. La mayoría de los ganadores sobrepasan los cincuenta años. El siglo se cierra con el incidente cusqueño que prohibía sustentar una tesis en quechua, me refiero a la poeta Eugenia Carlos Ríos, que firma desde entonces como Chask'a Eugenia Anka Ninawaman.

La poesía quechua conquista nuevos territorios que ponen interrogantes en los referentes canónicos. Las instituciones del interior del país difunden el quechua, propician concursos y realizan publicaciones de alcance regional. No existe, en sentido estricto, un movimiento de escritores. Este periodo está marcado por nuevos hechos para la población originaria de América Latina, como el reconocimiento del Convenio 265 OIT, que implica aceptar los derechos de los pueblos indígenas y la aparición de una sensibilidad latinoamericana hacia la poesía amerindia que se hace visible en el siglo XX: el Recital de Poesía las Lenguas de América en México y, más tarde, el Festival de Poesía de Medellín en Colombia, los cuales incluyen abiertamente a poetas indígenas.

Ancha Kusikuy Qichwa (1963-1980)

La producción quechua parecía haberse detenido. Era ciertamente escasa y marginal. Las diversas expresiones quechuas estaban asociadas a las preocupaciones de los académicos y quechuistas que dan origen a lo que más tarde se conocerá como lingüística andina. En 1963, aparece *Malika* de José Tapia Azac. Se trata de un texto huanca

de tono indigenista con toques vanguardias, especialmente vinculado a los *orkopatas* y de escritura *huaylash.*

Los que ahora se apropian de la escritura serán aquellos que la aprendieron en la escuela domesticadora y la impronta del nacionalismo. El espacio letrado, la universidad y la visibilización de las culturas indígenas crearon un clima favorable para el surgimiento de nuevas voces quechuas. Esta escritura poética se caracteriza por la euforia nacionalista, la aceptación de las formas quechuas y los lazos con la poesía de Occidente. El ciclo coincide con un clima de época que permite la difusión de la poesía quechua, pero no se observa una abundante producción escrita.

Son pocos los poemarios de entonces. La mayoría de ellos escriben textos vinculados a la aldea quechua. Algunos, como Víctor Domínguez Condezo, recopilan textos de tradición andina; otros trabajan el *atuq* (zorro) de los Andes, Cerro de Pasco y Huánuco. Feliciano Padilla de manera progresiva va innovando la narrativa andina; Lily Flores Palomino se declara abiertamente la primera poeta quechua y Delia Blanco Villafuerte lo hace más tarde. William Hurtado de Mendoza explora una escritura que llama disglósica, legible para la cultura quechua por su manejo virtuoso del verso conciso con que representa el momento.

Pusaq Chunkakuna (1980-1990)

Lima se convierte en un nuevo referente para las publicaciones quechuas. En las ciudades de arraigo quechua esto se expresa como silenciamiento, censura —y también autocensura—, o manifestaciones modestas sin mayor interés para los académicos. Al final del ciclo se asiste a la publicación cusqueña de *Poesía quechua campesina* y su cierre con la edición ayacuchana *Poesía quechua popular*, un libro modesto —a mimeógrafo—.

La poesía forma parte de la cultura quechua. Su referente será el poema-canción de arraigo popular y las formas orales que circulan

entre los pobladores andinos. Como escritura circula, aunque no se aprecia una producción continua sino dispersa, cuya marca característica será el silenciamiento por la violencia que vive la serranía, especialmente Ayacucho. El conflicto armado interno puso al quechua otra vez como lengua estigmatizada, usada por las fuerzas del orden para amedrentar o por la sedición senderista para acallar y matar —como hicieron en Accomarca—. Luego, un silencio sublevante y sospechoso terminó por convertir al quechua en una lengua afrentada. El forzado silencio se expresa en las escasas publicaciones registradas tanto en Ayacucho como en Cusco.

La poesía quechua está acorralada por un conflicto armado interno que convirtió a la lengua de la gente en un idioma estigmatizado, fronterizo y sospechable. En las zonas de mayor incidencia de la violencia se impuso censura o autocensura y silencio a la difusión de la poesía quechua escrita. Los principales núcleos de creadores se han desplazado e impuesto el castellano andino en lo que se llama con precisión literatura andina. Se ha producido un feliz tránsito a la canción andina y a otras manifestaciones artísticas, como ocurre con el Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina.

Entre los Pusaq *chunkakuna* se destaca a Eduardo Ninamango, Dida Aguirre e Isaac Huaman. Ellos configuran esa poesía anclada en el *pachakuti taki*. Eduardo Ninamango Mallqui escribe en huanca y chanka, publicó *Pukutay* en 1982. Su poética testimonia los rigores de la pobreza y la inclemencia de la naturaleza. Su aliento poético será intenso e incisivo por la violencia que emerge en sus poemas. *Pukutay,* aunque marginal, marca la época. En cambio, Dida Aguirre coincide con una escritura silenciosa. Se forma como poeta hasta ubicarse como una de las más destacadas *harawikuq* quechua con *Arcilla,* de 1989. Poeta, por cierto, chanka, aunque el poemario que la define será *Jarawi,* de 1999. Su poesía está entre los límites de la existencia. Acusa igualmente una poética de la violencia y sus experiencias formales dialogan con la tradición lírica y el acervo oral de los Andes centrales.

Qantu Kutimuqkuna (1990-2000)

Con los *Qantu kutimuqkuna* la palabra quechua se hace poesía, pero no conforma un movimiento literario. No sólo en Cusco, Huamanga o Lima se escribe poesía; esta tiene diversas dinámicas y no conforman núcleos de escritores quechuas. El retorno caracteriza al periodo, es decir, la lengua se vuelve a utilizar de manera pública. Los más jóvenes llevan a la provincia sus experiencias citadinas y lanzan iniciativas para publicaciones de plaquetas, poemarios y revistas, esquema en el que también se ubican las instituciones públicas donde el quechua tiene una presencia importante.

Se empleará la metáfora de la cantuta como símbolo de los Andes para articular en especial el proceso que se vive en Ayacucho. *Qantu* será un núcleo que adquiere una incidencia regional, diferenciándolo del proceso cusqueño o limeño. Básicamente, se manifiestan alrededor del escenario huamanguino. Escriben letras de canciones, son músicos o cantautores de impacto en la música andina contemporánea —Ranulfo Fuentes— que publican de forma sucesiva poemarios quechuas. En 1994 aparece el grupo *Qantu*; a fines de siglo se organiza el gremio de escritores de Ayacucho, que publica la revista *Tikanka*. Todos ellos retornan al quechua. Lo habían hecho desde la experiencia en español; ahora lo hacen con brillos en la lengua andina. Como letrados están vinculados a la vida universitaria y a los circuitos literarios aceptados. Se presentan como los difusores de la lengua y poesía quechua Víctor Tenorio, Antonio Sulca Effio.

Quechuas trans-andinos (1990-2000)

Los *Quechuas tras-andinos* se establecen como ciclo desterritorializado. Julio Noriega ha estudiado en detalle este tema en *Caminan los apus*. El giro innovador vendrá cuando los poetas no logren expresar las diversas sensaciones en un espacio que ya no es el suyo. Pero siguen

siendo quechuas. La lengua parece como limitada para decir y comunicarse, por lo que el texto admite el castellano. A su vez, la lengua original no termina de expresar lo nuevo que percibe el sujeto quechua; ahora necesita la lengua del imperio para manifestarse como persona y testigo de este mundo. El fenómeno no es reciente. El episodio ya había tenido lugar en 1609 con el Inca Garcilaso de la Vega y sus *Comentarios Reales*.

El ciclo lo inicia Fredy Roncalla con "Tradiciones libres traducciones" de 1996. Esta poesía sale de las contingencias de la poesía local y se aviene a las experiencias formales de la poesía contemporánea, en la dirección advertida por Claudia Rodríguez: *collage*, préstamos, interferencias, etcétera. Roncalla traza la fuerza poética del quechua en la nota que acompaña al poema aludido, lo hace desde zonas íntimas que se diluyen y se pierden cuando "alguien te pide traducir las canciones quechuas". Se detiene en el verbo *kay* (ser) y en el sentido ontológico de diminutivo *–cha–*: "cantidad de asociaciones que da el verbo Kay (ser/estar) en combinación con sus derivativos [...] Una riqueza semántica parecida resulta de la utilización del diminutivo —*cha*— en los verbos amatorios y no amatorios" como "una extraña unión de contrarios, a un nivel cósmico y expansivo".[8] Se detiene luego en la amalgama tensional del quechua y el castellano, la cual aparece como ritual y tradición. Esa suerte de ontología andina entiende la poesía como trazo que traspasa su propia envoltura, su escritura se presta al otro idioma y acepta trastocar la lengua del imperio. Se establece como referente del texto poético como ejercicio, como entidad en desarrollo: "Los ejercicios poéticos que siguen registran el sentido de un texto en una lengua por medio de imágenes afines asociadas en la otra. [...] A la versión original escrita en quechua y castellano se le añade ahora,

[8] Fredy Roncalla, "Tradiciones libres traducciones", *Travesía: Journal of Latin American Cultural Studies* 5, núm. 1 (1996). Citado por Gonzalo Espino Relucé en, *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea* (1904-2021) (Lima: Pakarina ediciones, 2022), 337.

a cinco años del milenio, una versión en inglés".[9] Se redefine desde el nuevo escenario de globalización. Ya no pertenece al siglo XX; es, básicamente, de este siglo: una estética andina postmoderna.

Poetas que transitan del monolingüe a la parla en otras lenguas, muestran variedad dialectal de los Andes o lugares distantes —Estados Unidos y Europa— o el espacio sin lugar del mundo virtual. Un escritor como Odi Gonzales, extraordinario orfebre del verso, paródico y lleno de humor *saqra*, luego de su experiencia como escritor cosmopolita retorna al cusqueño para escribir su poesía. Sea en quechua o en castellano, tendrá alma legible de los ancestros quechuas y su tono será coloquial. Wilbert Pacheco Álvarez es más conocido en los espacios virtuales. Su poesía no se ha apartado de su condición vocal y se hace acompañar de música; con un contingente de seguidores importantes. Si bien ha lanzado varios libros, estos no tienen repercusión entre la crítica y la academia.

Tercer periodo

En noviembre del 2000, Alberto Fujimori renunció por medio de fax. El entonces presidente de la república se acogía a su nacionalidad japonesa. Lo que vendría después sería el orden democrático revelando las atrocidades del conflicto armado interno —Comisión de la Verdad y Reconciliación—, los presidentes prófugos —Fujimori y Toledo— y tres presidentes que, en efecto, mantuvieron la democracia civil como un repertorio amplio de corrupción y un congreso que brindaba protección a delincuentes. El 2006, Alan García —presidente en turno de Perú— calificaba a la población indígena amazónica como ciudadanos de segunda clase, lo que dio lugar a los violentos sucesos de Bagua. Este hecho coincide con el nuevo periodo. La comida peruana se

9 Fredy Roncalla, "Tradiciones libres traducciones", *Travesía: Journal of Latin American Cultural Studies* 5, núm. 1 (1996).

internacionaliza, se incorpora definitivamente la Amazonia en el imaginario peruano y se revelaban los hechos de corrupción —Obredecht— en los que se ven inmiscuida toda la clase política del país. Se incluye una nueva característica: el incremento de la violencia común y de los feminicidios. El final de la década llegó con un premio Nobel: Mario Vargas Llosa, que ahora forma parte del orgullo nacional.

La poesía quechua de los dos últimos lustros tiene como referente un ciclo poético en el que los hablantes la hacen suya. Ya no sólo la raptan; la vuelven su instrumento preferido para hacer de ella palabra autónoma, *sumaq harawi simita*. Lo hacen como declaración de su ser quechua *sunqu;* para ellos “no existen límites territoriales, de tiempo y espacio”.[10]

En “Qichwa sunqu cotidianidad del runa”, Edison Percy Borda señala:

> Ahora bien, como runas y sacha runas debemos “defender y difundir nuestra cultura y lengua a nivel nacional e internacional” mediante trabajos académicos (artículo, tesis, ensayo, monografía, etc.), hacer literatura, música, danza, comida, etc. Asimismo, debemos dar mayor apertura a la literatura en lenguas originarias en el sector educativo. Entonces, ya no tendremos miedo y vergüenza a nuestro ser runa y sacha runa. Nuestro deber es proteger, cuidar, investigar, defender, renovar, actualizar, difundir nuestro conocimiento andino amazónico.

Se definen en función del *orgullo* quechua, desde de un *ñuqa* (yo) que siempre transita por el colectivo nosotros, sea *ñuqayku* (exclusivo) o *ñuqanchik* (incluyente). Se trata de poéticas en el sentido de un sujeto de cultura explícito y un enunciado en runasimi; una persona

[10] Edison Percy Borda Huyhua, “Qichwa sunqu cotidianidad del runa”, *Hamutanapaq Willakuy* (blog), 21 de julio de 2019. <https://indigenasdelperu.wordpress.com/2018/09/16/qichwa-sunqu-cotidianidad-del-runa-por-edison-percy-borda-huyhua/>.

conectada e identificada como quechua, hablante de su idioma y que tiene al castellano como segunda lengua. No siempre son bilingües coordinados; lo suyo es el quechua.

Iskay waranqa chunkantin (2000-2001)

Los poetas quechuas nacidos en la década de 1950, por primera vez publican sus poemarios en el mismo periodo que lo hace la nueva hornada, los nacidos a fines del siglo XX. En términos temporales, se cruzan; no siguen una línea generacional. Empiezan a circular como poetas quienes se han dedicado a la música, la cátedra universitaria, la traducción, la antropología, el comercio, etcétra. Son músicos y creadores, acceden al libro de poesía tarde. Leo Casas, músico y maestro bilingüe nacido en 1949, publica su primer poemario quechua *Sunquypa sisan* (Flores de mi alma) en 2016 y Ugo Carrillo, antropólogo, músico y cantautor nacido en 1956, lanza su *Yaku-unupa yuyaynin* en 2009. Corresponden a la cartografía de la poesía quechua del 2001 al 2010 en la que se observa cierta efervescencia poética regional, pero sin impacto a nivel nacional.

Estos poetas sintetizan una nueva línea de trabajo poético. Preservan el tono popular, tradicional, pero están demandados por los nuevos escenarios sociales. No se inhiben ni se alojan en una burbuja de jabón; todo lo contrario, perciben, sienten, exploran ese mundo y su palabra toca desde su persistente arte de la palabra, poesía. Aquellos poetas que trazaron y comprendieron que su trabajo no podía quedarse en el ámbito local alcanzaron inusitada notoriedad, con o sin premios. Este es el caso de *Chask'a Anka Ninawaman,* que llega al libro en Ecuador. Sus versos reinventan la poesía quechua popular. De una sencillez transparente y profundamente crítica, se observa la perfecta coincidencia entre la renovación y la tradición. La palabra poética de Washington Córdova es alegato y protesta. Las imágenes fluyen con matices populares. La suya constituye una poesía de largo aliento

que, pese al descontento o cierto pesimismo, se resiste a aceptar esta realidad. Por lo que emerge un sueño, una esperanza, volviendo a esta poesía a su tono colectivo, envuelta de crudeza y ternura.

Los poemas de Ugo Carrillo recuperan el rastro *chanka*. *Yaku-unupa yuyaynin* representa su mayor obra. En ella rinde homenaje a la papa con una poesía de tono paródico y con un quechua que transita entre el *chanka* y el cusqueño cercado de oralidades que el poeta sabe tejer muy bien en el texto poético. Su eficacia radica en esa manera cotidiana de acercanos al mismo tiempo que resulta memoria y una épica de la lucha en el espacio de la poesía. Carlos Huamán López es conocido por sus canciones de música andina. Publica un libro, *Llipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos,* que lo ubica en el diálogo de un sujeto andino que a la vez es ciudadano del mundo. Lo cotidiano puede confundirse en su poesía con lo distante, sin dejar de representar las pesadillas de la violencia iniciada en la década de 1980. Su poética en forma lúcida, destila humus andino y trasciende el espacio local.

Qipa punchaykuna (2001...)

Se trata de los "penúltimos, penúltimas", expresión utilizada por el maestro Fernando Vidal para aludir a la literatura reciente. Se trata de un momento interesante porque conforman voces nuevas, mayoritariamente jóvenes. Hacen suya la palabra y empiezan a circular en los espacios letrados como creadores quechuas. Coinciden con la creación de un tipo de enunciado poético quechua escrito que pone en evidencia temas innovadores: la definitiva presencia de las creadoras, mujeres que con su desenfado e irreverencia han dado un nuevo giro a la poesía andina; la trasgresión de las fronteras y los desplazamientos, sea en los Andes o la vida urbana; aparecen sin nostalgia; la persistencia del par lengua-cultura, que se expresa como percepción andina, y la imagen de la comunidad transformada, moderna o postmoderna. La experimentación será un elemento que atraviesa sus poéticas

—Javier Aliaga, Niel Palomino, Irma Álvarez Cosco—. Los ecos de las formas tradicionales de los *harawis* y *takis* aparecen soldados a sus formas líricas. Si bien se aproximan a una escritura normalizada y expresan las diversas variantes del quechua, aún no han llegado al estándar del quechua literario.

No siempre transitan entre espacios letrados; asumen con cierta naturalidad su marginalidad. La presencia de la mujer se hace visible; pueden o no ser parte de un grupo, circulan y ponen sus creaciones en plataformas virtuales —Facebook, Instagram, Twitter, blog— o participan y animan colectivos que escriben en castellano o en quechua. Van a diversos pueblos y recitan sus poemas, como los grupos literarios *María Elena Cornejo* (Huancavelica), *Yerba Silvestre* (Huamanga) y *Solo un poema* (Andahuaylas).

Todos, además, con una vocación de orgullo. Escriben, divulgan y defienden el quechua. No son poetas que se adscriben necesariamente a circuitos literarios. La prensa toma nota en las regiones, aunque en Lima no sucede ello. Se ha extendido la producción poética de las mujeres; son las más jóvenes las que ponen la nota relevante y disipan su conservadurismo. Olivia Reginaldo desarrolla una poesía intensa, simultánea pulcra e innovadora que dialoga con la tradición andina; Irma Álvarez Cosco explora una poesía que sabe de lo virtual, asienta su tono en la memoria tradicional y dialoga con los tiempos actuales; mientras que Wendy Bellido sabe de la distancia e imagina ser comunera-madre, y Esther Reyna publica sus textos como objetos desafiantes, con una narrativa-poética de la inmediatez.

Son poéticas que desbordan y al mismo tiempo renuevan la poesía, ya no sólo quechua, sino la poesía en general, como será el caso de Olivia Reginaldo. En esta misma lógica pasan de la tradicional edición del libro de lenta circulación, llena de prestigio, y de la revista, para transitar —en plena pandemia— por circuitos virtuales y diversos espacios, académicos o no académicos. También divulgan sus poemas a través de fotocopias, *fazin* o, las más orgánicas —como ocurre con

Javier Aliaga y la primera edición quechua *Killapa chukchan*— publican y autopublican. Hay también quienes asumen el libro como expresión de diferencia: Percy Borda, *Nina qallu*; Rubén Yucra, *Qespiriy*; Edwin Lucero Rinza, *Runapaq ñawin*; Elizabet Ocsa Quispe, *Llampu sunqu urpi* o Saúl Gomes, *Supaypa suñaynin*. Las revistas cumplen un papel importante en la difusión de esta literatura. Por ejemplo, *Canto General, Ergo o Ojoxojo*.

Si lo anterior describe a grandes razgos lo que ocurre con el circuito letrado, hay otra dinámica silenciosa y calmosa que prefiere el trabajo que va abriendo con seguridad sus puertas. Nos referimos a lo que ocurre en Huancavelica, Ayacucho, Andahuaylas o Apurímac, donde la visibilidad de la nueva hornada poética quechua aparece como la neblina de Lima. Circulan entre los creadores, parcialmente reconocidos y pueden ser parte de un grupo literario abierto: Gabriel de la Cruz, Nayda Mota, Einer Narváez López, Deisy Huaman, Flor de María Garfias, Vilmar Damiano, Príncipe Mendigo, Javier Aliaga o Delfina Pacheco.

En este periodo también se publican revistas quechuas de arte y crítica. La más importante resulta *Atuqpa Chupan*, editada por un colectivo quechua —Pablo Landeo, Olivia Reginaldo, Edwin Chicce— que no sólo se afirma desde la creación, sino desde la crítica. Ellos participan de manera activa de la defensa monolingüe del quechua, escriben tanto poesía como narrativa. *Kallpa* fue una iniciativa individual, mientras que *Ñawray* representa una opción colectiva de los poetas que estudiaron en la UARM. Ya no sólo se ha establecido el premio Nacional de Literatura Quechua, sino que se han ido afirmando iniciativas de diálogo entre comunidades indígenas y academia, como el *Encuentro (Internacional) Intercultural de Literatura Amerindias* (EILA), el *Coloquio Lengua y Cultura Andina* —Cátedra Quechua de San Marcos—, *Tuta harawinkuna* —que alienta la UARM entre jóvenes quechuas de la Escuela de Educación Intercultural Bilingüe—, iniciativas independientes como el *Supay atuq* —27 Septiembre de 2020—, el

Festival Nacional de Poesía en Idioma Originarias —Club de Poetas Jóvenes Originarios del Perú— o el *Taller de Poesía* de la Universidad de San Marcos, que se abre a los poetas indígenas.

TERRITORIOS POÉTICOS QUECHUAS

Una constatación: el idioma como tejido expresa la diversidad lingüística de la familia quechua y, de tal forma, sitúa en la historia.[11] Se evidencia con ello que la poesía quechua no es exclusiva de los andinos, sino también de los amazónicos. La representación de esta no agota toda la producción contemporánea. Porque los procesos del rapto de escritura, junto con la tradición misma de las propias lenguas quechuas, han sido desiguales. Tal como se mencionó, metodológicamente interesan los procesos y la configuración de los ciclos poéticos, de este modo se ha planteado una focalización posible sobre cómo estudiar la poesía quechua de una región, comprender una indagación temática o examinar las creaciones poéticas de uno de los dialectos quechuas. En general, en esta investigación se presentaron los procesos regionales que han estudiado, por ejemplo, Ángeles Caballero —para Ayacucho—, Avendaño —para Cusco— o Isaac Huamán —para Huancavelica—.

El estadio de las lenguas distantes de los centros históricos —Cusco, Huamanga— se vuelve movedizo e incluso cambia de sentido. Se piensa en el quechua Amazónico y sus expresiones en Lamas, Chachapoyas o Napo, donde el tejido andino se ha trasmutado en amazónico. Lo propio ocurre con otras variedades, como el huaylash, ancash o huánuco. En esta última existen experiencias de escritura quechua que no han alcanzado todavía formas relevantes. Otro tanto ocurre con el quechua del norte —Incahuasi, Cañaris y Cajamarca—, ya

[11] Rodolfo Cerrón Palomino, *Lingüística Quechua* (Cusco: Bartolomé de Las Casas, 1987), 261.

que son lenguas minoritarias. Al respecto, vale la pena detenerse en la *Fiesta del Taki* que celebran en Incahuasi. Se trata de un tipo de poesía promovida desde la escuela y cuyas manifestaciones son fronterizas, toda vez que se distingue el *taki* (canción) y, al mismo tiempo, la composición de una escritura inicial que bien se puede identificar como poema. Sería más preciso indicar que el proceso cultural palpable en el quechua norte se asocia a la transición de la voz a la letra, de la palabra que se canta a la palabra que se lee y que, de manera eventual, se escribe. Desde el 2018, circula el primer poemario escrito en quechua del norte: *Runapaq ñawin* de Edwin Lucero Rinza.

Ankash shimimanta

La poesía quechua ancashina está asociada casi de manera natural al huayno. Alcanzó una notable difusión en voces como la de la Pastorita Huaracina y, sin duda, tiene una larga tradición de cantos e himnos sacros que en las iglesias se cantaban —y cantan—, como ha estudiado Marco Yauri Montero en *Puerta de la alegría*.[12] Es posible documentar todo sin mayores dificultades, pero la poesía ancashina contemporánea resulta esquiva. Sea porque sus publicaciones circulan por rutas desconocidas o porque su producción resulta escasa.

Aquí se presenta el itinerario poético del quechua ancashino. En 1958 se registra un poema en la revista *Ancash*, publicada en la ciudad de Trujillo. Muchos años después se encontrará con *Rumi shanka* de Elmer Valverde, *Nuqanntsikpam* de Violeta Ardiles Poma, los poemas sueltos de Dante Gonzales o al inédito de Macedonio Villafán Broncano.

Si el canto quechua ancashino cautiva y la canción sacra quechua conmueve, la poesía escrita y contemporánea ancashina expresa en

12 Marcos Yauri Montero, *Puerta de la alegría* (Lima, Universidad Ricardo Palma, Lima, 2006), 114-115.

su conjunto una palabra que sabe del deleite formal de la lengua. No sólo aparece como formato sencillo sino también como aventura poética que tiene visos coloquiales y experimentales. De manera técnica amplía su campo: la naturaleza inclemente —ríos, nevados— parece asociarse al cambio climático y se corresponde con un sujeto que sale de su comunidad y termina dominando la ciudad, pero es incapaz de aceptar que su ánima se entierre en las capas de cemento de la capital —Macedonio Villafán—. Además del manejo de los opuestos, de los enunciados libres, sucesión de registros sociales, es una voz poética que instala juegos formales y un sujeto de enunciación sin apartarse de la autonomía del poema. La mayoría no ha llegado al libro, pero difunden sus poemas quechuas en revistas como *Letra Libre*. Estos mismos poetas forman parte de ese núcleo que anima también la difusión de poemas quechuas en el medio escolar.

ANTI SUYU SIMIMANTA

Las distintas variedades quechuas han tenido desarrollos diferentes; su extensión y vigencia tienen una historia divergente. Se considera al quechua como una lengua exclusiva de los Andes, olvidando los *mitimaes* (desplazamientos forzados) o los procesos de resistencia. El quechua aparece como una lengua marginal que no sólo se ha desplazado, sino que pertenece al acervo tradicional de la cultura amazónica, como ha ocurrido con la experiencia de los quichuas ecuatorianos o la Amazonia colombiana. Pero esta cultura ya no es la andina; es una versión amazónica.

Aún más, la Amazonia aparece a lo largo de la historia como un espacio distante y lejano donde hay enmarañados bosquedales y ríos interminables, bichos y gente a la que solía calificársela de salvaje. Los *antis* refieren a aquellas poblaciones que no se integraron ni al imperio inca ni a las privaciones coloniales ni a las promesas de nación decimonónica. Además, han sobrevivido a los procesos de desigualdad

social y de marginalidad, los episódicos momentos de bonanza que han costado miles de muertes indígenas y los despojos de tierras, esto es el periodo del caucho, al petróleo y a la vorágine de la tala de árboles agravada con la fiebre del oro.

Todavía en pleno siglo XXI de globalización y de pluralidad cultural, el señor Alan García, presidente de la república, calificó a las poblaciones originarias de la selva como ciudadanos de segunda categoría, porque no aceptaron los términos de distribución de los territorios indígenas y ello provocó lo que se conoce como *El Baguazo* —junio 2009—. Este hecho luctuoso de violencia contra los pueblos originarios permitió que este país recordase que el Perú no sólo es costeño y andino, sino también amazónico. Desde entonces, se incorporó definitivamente la Amazonia al imaginario nacional.

La poesía quechua de la Amazonia es todavía poesía de la tradición oral, voz que aparece como parte de las rituales indígenas o como formas cotidianas que suelen ser acompañadas con canto, música y danza. Así, se encuentran registros de las poesía-canto en los documentos del ILV o los textos que aparecen en la década de 1970. La práctica de la escritura tiene una trayectoria incierta, lo cual se advierte en la disociación entre lengua materna (L1) y lengua del conquistador (L2). De esta forma, las culturas amazónicas las amoldan a sus quehaceres. Esta misma escritura exhibe otros desarrollos, aquellos vinculados a la experiencia de la docencia en educación bilingüe que explora la escritura literaria. Así se presenta en los trabajos del II Taller de Escritores Nativos de 1991 realizado en Iquitos, el cual incorporó muestras de escritura, dos de las cuales provenían del quechua de la Amazonia.

Esta poesía demanda repensar la lengua quechua como representación de la Amazonia. Lo nuevo es la presencia del bosque, el río y la maloca y, en ella, la vida y el mundo que les rodea. Se muestra una percepción amazónica de la vida y, por cierto, los diversos diálogos culturales que se hallan en estos poemas. Los textos pertenecen al quechua del Bajo Napo, es decir, de los Napuruna, quienes comparten

territorios con los huitotos, tucanos y zaparos. Tampoco representa una población abundante. Se incluyó un poema del quechua del Pastaza, el registro de un texto quechua de Chachapoyas y el quechua fronterizo entre los chankas y los asháninkas.

Yachaqkuna: poesía infantil y juvenil quechua

Hay un tipo de poesía quechua que llega a la escuela, sea por iniciativa estatal o porque conforman expresiones poéticas que vienen de los docentes a las aulas. En la mayoría de los casos, son manifestaciones interculturales. Asociada a la literatura infantil y juvenil, tiene un sentido utilitario de la poesía quechua. Más exactamente, su vocación didáctica limita al poema. Sus estructuras sencillas están vinculadas a las percepciones del mundo andino. El texto puede ser una creación de autor conocido, de un docente de aula o incluso de un alumno o alumna, al tiempo que se expresa como textualidad quechua o proveniente de una traducción del castellano al runa simi.

Esta poesía, en primer lugar, se puede vincular al proceso educativo. El ejercicio de la palabra identificada como poesía forma parte de una estrategia educativa. Los temas, en segundo lugar, exploran la vida cotidiana de la gente y su comunidad: "¡*Sumaq Mama Pacha*!", esto es, "Santa Madre Tierra, / haz florecer nuestra chacra, / haz crecer sus semillas, / para que hambre no haya." (Chakracha).[13] El tercero está referido a su desarrollo como estrategia poética. Los juegos del lenguaje constituyen su núcleo característico: "*Atuqcha, atuqcha / ch'umpi atuqcha*" o "*Atuq, yaw atuqcha,*" o "*Hakaakunapa ñawin/ Chipluluypa chiplulun*",[14] donde *atuq* se asocia al disminutivo (-cha) y se

[13] Hanco Mamani, Nereo Aquiles, *Harawi takicha, Granerito de poesías. Poemario bilingüe quechua* (Lima: Ministerio de Educación, 2006), 44-45.

[14] *Ibid.*, 33.

extiende al virtuosismo de la palabra que expresa juego y cariño por el otro (zorro: cuidador, perjudicial).

Se confirma una extensa producción que resulta desigual. Este tipo de experiencias tiene casi medio siglo como respuesta a las necesidades educativas de la población indígena. La historia andina de los Yachaqkuna se asocia a la publicación del *Silabario tarmeño,* que trae relatos y poemas. Hacia la década de 1930 aparecen trabajos en el sur de Perú que incentivan una literatura de folklore para niños indígenas: *Cancionero andino para niños indios* de Julián Palacios Ríos. Más tarde, las cartillas producidas por el ILV para poblaciones indígenas. Un ciclo mucho más interesante se produjo con la reforma educativa de la década de 1970, en especial el Programa de Educación Bilingüe de Puno. En pleno siglo XXI, al ser parte de las exigencias escolares de las regiones, se proveen algunas publicaciones de textos en la lengua que, como política de Estado, alcanza significativos números de ejemplares —101 000— que no siempre se distribuyen.[15]

Estas experiencias poéticas a su vez tienen otros referentes. El libro de texto escolar ahora llega poblado de poesía quechua. No ha bastado la recitación poética en quechua, también es imperante escribir poemas. Y la poesía —como su gente— continúa *kashkaniraqmi* (sigue siendo). En tres regiones se han producido compilaciones de poesía quechua. Estas tienen el calor humano de un esfuerzo por sensibilizar desde la palabra. Se remonta al decenio de 1980 cuando se empezó a producir un movimiento que daría lugar a la literatura infantil y juvenil. De esa época llega una publicación clave de Ayacucho: *Qantu wayta* de Aquiles Hinostroza Ayala, en quechua Ayacucho-Chanka. Es una poética que tendrá nuevos referentes en la poesía de Víctor Tenorio García —*Harawi de gorriones*— y José Antonio Sulca Effio —*Huayta harawi*—. La vertiente del quechua ancashino está representada por

[15] Este el caso de la publicación de *Kawsay harawi* (Lima: Ministerio de Educación, 2012) cuyo tiraje declarado fue de 119 000 ejemplares.

Qantu Wata/ Flor de Qantuta de César Vargas Arce y Domingo Sigüeñas Vivar, quienes, junto a Macedonio Villafán, configuran las voces más significativas. En Cusco, el núcleo de docentes apuesta por una sensibilidad poética. Las voces cusqueñas se encuentran compiladas en *Kawsay harawi* (2012). Es un esfuerzo en el que participan muchos docentes, profesoras y profesores que sienten en quechua y cuyas palabras puede expresar una sensibilidad especial. Llegan al poema imaginado, pensado, para ser leído o recitado por niños y niñas de la escuela.

Conclusiones

La poesía se fue posesionando de los formatos virtuales, nuevas entregas, nuevas voces y todo lo que vendrá despues. El cierre provisional concluye con el oxímoron de la muerte de la pandemia mundial del covid-19 que nos revela un país sumido en la ilusión del desarrollo. Ello evidenció nuestra crisis estructural en salud, educación y el incremento inclemente de pobreza. Perú es un país donde la ultraderecha se vuelve agresiva, discriminadora y excluyente, violenta, amiga de la mentira —la posverdad— que evoca los tiempos del fascismo. Por primera vez, un docente de escuela, un modesto campesino rondero, se pone al frente del Perú por haber ganado las elecciones, aunque de incierta vocación de servicio. El desafío sigue siendo cómo el modesto género de literatura infantil y juvenil se convierte en *poesía* que pasa el temporal de los acercamientos didácticos a ser simplemente poesía.

Bibliografía

Arguedas, José María. *Yawar Fiesta.* Lima: Horizonte, 2012.

Bendezú, Edmundo. *Literatura Quechua*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

Borda Huyhua, Edison Percy. "Qichwa sunqu cotidianidad del runa". *Hamutanapaq Willakuy* (blog), 21 de julio de 2019. <https://indi-

genasdelperu.wordpress.com/2018/09/16/qichwa-sunqu-cotidianidad-del-runa-por-edison-percy-borda-huyhua/>.

Cerrón Palomino, Rodolfo. *Lingüística Quechua*. Cusco: Bartolomé de Las Casas, 1987.

Espino Relicé, Gonzalo. *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea (1904-2021)*. Lima: Pakarina Ediciones, 2022.

González Prada, Manuel. "Discurso en el Politeama", *Páginas Libres* (1888).

Gracia Ríos, María. "Testimonio de Rocío Silva Santisteban", *San Marcos en los 80s* (blog), 11 de diciembre de 2009. <https://sanmarcos1980s.wordpress.com/2009/12/11/testimonio-de-rocio-silva-santisteban/#more-129>.

Hanco Mamani, Nereo Aquiles. Harawi takicha. *Grancito de poesía. Poemario bilingüe quechua*. Lima: Ministerio de Educación, 2006.

Ley núm. 211156. Promulgada el 27 de mayo de 1975, <https://www.leyes.congreso.gob.pe/DetLey-Nume_lp.aspx?xNorma-8&xNumero=211568xTipoNorma=0>.

Ministerio de Educación, *Kawsay harawi*. Lima: Ministerio de Educación, 2012.

Montero, Marcos Yauri, *Puerta de la alegría*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006.

Roncalla, Fredy. "Tradiciones libres traducciones". *Travesía: Journal of Latin American Cultural Studies* 5, núm. 1 (1996).

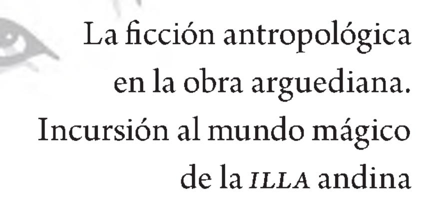
Velasco Alvarado, Juan. "Mensaje a la Nación con motivo de la promulgación de la Ley de la Reforma Agraria". *Marxists Internet Archive*, 24 de junio de 1969, https://www.marxists.org/espanol/velasco/1969/junio/24.htm.

Mito y ficción andina desde la transdisciplinariedad



Dicen que no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.
Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de la calandria, como el de un toro grande al que se degüella, que por eso es impertinente.
Dicen que algunos doctores afirman eso de nosotros, doctores que se reproducen en nuestra misma tierra, que aquí engordan o que se vuelven amarillos.
Que estén hablando, pues: que estén cotorreando, si eso les gusta.
Un llamado a algunos doctores (*Katatay*)

José María Arguedas



La ficción antropológica en la obra arguediana. Incursión al mundo mágico de la *ILLA* andina

Alejandro Mautino Guillén

Introducción

La obra literaria de José María Arguedas ha suscitado múltiples lecturas desde diversas posturas teóricas y enfoques metodológicos. De este modo, los primeros en organizar y sistematizar el corpus bibliográfico y crítico han sido Antonio Cornejo Polar, Sara Castro Klarén, William Rowe, Alberto Escobar, Roland Forgues, Martín Lienhard, entre muchos otros que han construido las múltiples rutas por donde se ha desplazado la crítica literaria de la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI.

Pese a la copiosa información sobre la obra de Arguedas, esta investigación empleará una bibliografía que estrechamente se conecta con el tema de la *illa* andina. Desde esta selección, se advierte que un primer grupo de críticos literarios —Cornejo, Rowe, Pantigoso, Kemper y Vásquez— ha observado que la relación *yllu* e *illa* están en función de una construcción de un mundo andino resplandeciente y sonoro; por consiguiente, la narrativa arguediana debe leerse desde esa perspectiva sonora, musical y mágica. Un segundo grupo de críticos —Rowe, Usandizaga y Solé— subraya la condición del idioma quechua como portador de significados y valores —entre ellos, los

onomatopéyicos—, que vinculan al hombre con su entorno cósmico. Un tercer grupo de investigadores —Cornejo, Rowe, Pantigoso, Huamán y Krögel— enfatiza el carácter mágico y realizativo en el mundo andino en función del hombre y la naturaleza, así como la relación entre el *zumbayllu* y la *illa*. Finalmente, un cuarto grupo —Pantigoso, Huamán, y Mautino— recalca que la condición íllica alcanza no sólo a los objetos sino también a personajes, quienes actúan en función de su naturaleza dada desde lo mágico.

Si bien este corpus crítico no desarrolla con amplitud la dinámica cósmica de la *illa* andina en la obra de Arguedas, algunas ideas iniciales serán importantes para advertir que no se trata de un concepto cósmico únicamente con referencia a lo mágico, sino de una constante cultural en toda la obra arguediana. En consecuencia, la crítica literaria se ha detenido particularmente en el famoso capítulo VI de *Los ríos profundos*, donde el narrador explica el concepto andino de la *illa* vinculado con lo *yllu* y su funcionalidad musical. Esto debe de tomarse con pinzas, pues es un texto ficcional. Además, no se ha abordado con mayor detenimiento otras formas *illas* resemantizadas en la narrativa arguediana, como el *dansak*, el *killinchu*, la campana, el arpa, etcétera.

El presente estudio pretende asociar de manera dialógica el espectro antropológico con el literario para no caer en una lectura parcializada. A partir de la relación con la antropología, se corre el riesgo de hacer una lectura cultural y no una literaria. Desde el enfoque de la retórica cultural y la ficción antropológica, se pretende enfatizar, a partir de una introducción general, un elemento poco explorado como la zona oscura de la *illa*: la reproducción ficcional del mundo mágico andino, la representación de múltiples formas íllicas y las dinámicas cósmicas como efecto de la presencia de los seres *illas* en la obra arguediana.

Esta investigación, en un primer momento, se referirá a la categoría de ficción antropológica empleada desde la retórica cultural y los estudios antropológicos, donde no sólo interesa cómo el lenguaje literario,

ficcional y retórico crea a la ficción, sino cómo sostiene a la cultura y sus discursos. Se revisan, por tanto, los aportes de Albaladejo, Estermann y Alvarado. En una segunda etapa, se desarrollará la noción de "representación" de Albaladejo para entender las nociones de *illa* construidas desde los documentos de la Colonia. En un tercer instante, se evidenciará cómo la *illa* andina se constituye tal elemento dinamizador y estructurador en la obra arguediana a partir de su presencia mágica y cósmica.

Hacia una ficción antropológica arguediana

Tomás Albaladejo es uno de los teóricos de la denominada retórica cultural que ha indagado el papel del discurso retórico en las obras literarias y, sobre todo, en su naturaleza cultural como construcción. Desde esta perspectiva, el teórico español expone que la retórica cultural:

> ha sido concebida como una corriente en la investigación que se ocupa del papel funcional de la Retórica en la cultura y de sus elementos y rasgos culturales. El lenguaje retórico y el lenguaje literario, como clases del arte de lenguaje, son considerados construcciones culturales hechas a partir del lenguaje natural.[1]

A partir de lo mencionado, interesa abordar al arte del lenguaje como un fenómeno comunicativo estrechamente vinculado a una conciencia cultural y lingüística, pues no puede concebirse una reflexión sobre la cultura sin atender a sus discursos de representación ficcionales y no ficcionales. La literatura —y, por lo tanto, el lenguaje literario— debe entenderse como una construcción cultural en donde intervienen la

1 Tomás Albaladejo, "Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario". *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, núm. 25 (2013), 21.

modelización y la estilización del lenguaje (estética de la representación), capaces de modelar el mundo por el lenguaje literario. De esta manera, se estudia el poder de la "presentación simbólica del cosmos" a través del sujeto y las formas rituales y celebrativas, ya que, en el corpus arguediano empleado, se celebra y se ritualiza la presencia de la *illa* andina:

> La tarea y capacidad básicas del runa/jaqi consisten en el poder de "presentación" simbólica del cosmos mediante las formas rituales y celebrativas. La celebración y el ritual son para el ser humano andino un acto gnoseológico y ético de primer rango; "celebrar" el orden cósmico (en forma simbólica), significa "conocerlo" y "conservarlo".[2]

La celebración y el ritual, a través de la representación del lenguaje, conforman un acto de reconocimiento del cosmos para el ser humano andino. A su vez, este posee una naturaleza ética fundamental que celebra el orden cósmico y encarna al mundo natural y su preservación. Wolfgang Iser (1997)[3] sostiene que la obra literaria sobrepasa el mundo real que incorpora pese a que presenta la no realidad. Las ficciones no tendrían que ver de manera exclusiva con la irrealidad de la realidad sino, más bien, con las condiciones de producción de mundos representados. Desde esta perspectiva, la idea esencial reside en que las ficciones tienen una base especialmente antropológica, pues estas mismas suministran la base de las imágenes del mundo y los modelos por los cuales se rige en éste.

Por otra parte, resulta importante la visión de la literatura como una forma de representación dado que las ficciones literarias contienen

[2] Josef Estermann, *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo* (La Paz: ISEAT, 2009), 215.

[3] Wolfgang Iser "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teoría de la ficción literaria* (Madrid, España: Arco libros, 1997), 43-65.

elementos que han sido convencionalizados, los cuales invitan al lector a pensar que la lengua empleada por el autor no es otro que un discurso representado. También el teórico alemán sostiene que la ficcionalidad literaria posee una estructura de doble significado. No subraya ese carácter propiamente dicho, sino su condición de matriz generadora de significados.

Dentro de esta perspectiva se sostiene esta investigación acerca de la representación ficcional del cosmos en la obra literaria de José María Arguedas. Considerar que la representación ficcional con base antropológica del mundo real —que parece incorporar Arguedas en su obra— sobrepasa su mera referencialidad, ya que posibilita múltiples y complejas relaciones de significados a los cuales se puede llegar por medio de la literatura y también desde la antropología; sin embargo, ninguna puede anular a la otra. Esto le restaría el valor arguediano que reside en esa textualidad de frontera e hibridismo.

Alvarado subraya que la antropología literaria debe entenderse como un discurso que dialoga con otras formas escriturales de frontera: la antropología poética, la literatura etnocultural, la sociología experimental, la etnohistoria y la poesía experimental. De hecho, la antropología literaria expone una imaginación colectiva frente a los estilos de vida que reflexiona. Posee una función simbólica nutrida desde una metalengua y también un simbolismo a través de un universo de lo imaginario vinculado a lo fantástico, este último refleja una superación de la evidencia empírica. De esta manera, no es raro observar en la narrativa de Arguedas esas relaciones de correspondencias del estilo de redacción antropológica frente al estilo literario, o los pies de página en función de las palabras quechuas que incorpora en sus narraciones. Más complejas aún resultan las relaciones de objetos, animales, personajes o seres mágicos, como ocurre en el caso de la naturaleza *illa*.

En la representación del mundo cósmico arguediano cada elemento dialoga con otro —no menos importante— tomando en consideración

la relacionalidad, la correspondencia, la complementariedad, la reciprocidad y la ciclicidad. En este sentido, existe una estrecha conexión entre el macrocosmos (lo general) y el microcosmos (lo particular) que tiene que ver con el principio de correspondencia manifestado en la racionalidad andina. Esta se vincula precisamente con la proporcionalidad existente entre el macrocosmos y el microcosmos:

> El principio de correspondencia se manifiesta en la filosofía andina a todo nivel y en todas las categorías. En primer lugar, describe el tipo de relación que existe entre macro y microcosmos: "tal en lo grande, tal en lo pequeño". La "realidad" cósmica de las esferas celestes (hanaq o alaxpacha) corresponde a la "realidad" terrenal (kay o aka pacha) y hasta a los espacios infraterrenales (ukhu o manqha pacha). Pero también hay correspondencia entre lo cósmico y humano, lo humano y no-humano, lo orgánico e inorgánico, la vida y muerte, lo bueno y malo, lo divino y humano, etc.[4]

Este planteamiento resulta fundamental para el análisis e interpretación, ya que permite observar las complejas correspondencias en función de la *illa* andina, un concepto cósmico, dinámico y estructurador del universo arguediano.

Conviene distinguir a los personajes opas (microcosmos) de la naturaleza *illa* (macrocosmos), el vínculo entre los animales u objetos *illa* (microcosmos) con la condición *illa* (macrocosmos), la relación de lo *illa* con lo que está abajo (la música, las cosas) y con lo que está arriba (la noche, lo oscuro, la lluvia, los rayos, etc.), entre otras posibilidades. Cabe destacar aquí cómo se da esta compaginación entre los mundos y el cosmos mediador de la *illa* y qué dinámicas produce en la trama narrativa.

4 Estermann, *Filosofía andina*, 138.

LA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO Y EL LENGUAJE A TRAVÉS DE LA *ILLA* ANDINA

La *illa* andina constituye un elemento trascendente en el mundo andino que ha sido representada en los textos de tradición oral prehispánicos, en los documentos de la Colonia y, por supuesto, en la literatura peruana. Aparece de manera fundamental en la obra literaria de Arguedas; su presencia incide de forma directa en el desarrollo de la trama narrativa y en la naturaleza representacional de su estructura simbólica. También aparece en los textos poéticos donde el mundo está representado como una compleja dinámica cósmica.

En esta sección se subraya la noción de "representación", clave para entender los valores semánticos que ha desarrollado la *illa* andina desde el periodo prehispánico, pasando por la Colonia, hasta la actualidad. De hecho, el concepto de *illa* andina se ha estudiado ampliamente —desde la antropología y la etnografía— vinculado a su carácter de objeto ritual, el cual está relacionado con la abundancia en la agricultura y la ganadería; sin embargo, conviene revisar sus matices semánticos desde los documentos de la Colonia. Estos dan cuenta de su naturaleza dual portadora de un doble discurso.

Desde nuestra perspectiva, la representación es un concepto vital para entender la visión del mundo a partir de la presencia de las formas de la *illa* andina. Estas no sólo se celebran a modo de ritual o de memoria colectiva, también aparecen en el discurso literario. En ese sentido, un aspecto esencial radica en la representación de este concepto andino en lo literario y sus relaciones con el ámbito sociocultural. Albaladejo, al referirse a la representación —modelización— del mundo y a la del lenguaje —la estilización del signo verbal estético—, subraya su importancia en la construcción de textos que son, a su vez, modelos o secciones de mundos: "la representación es uno de los fundamentos de la literatura y del lenguaje en general. La construcción de textos en los que se representan secciones del mundo, de su realidad, pero

también de sus constituyentes imaginarios, es un acto históricamente practicado por el ser humano".[5] El teórico español subraya que dicha representación no incluye de manera exclusiva a la figuración, también refiere a la "estilización e, incluso, la abstracción como formas de creación artística y literaria".[6] De forma que la obra literaria conduce a una construcción imaginaria que estará en la base de su inicio.

Desde el presente planteamiento, la *illa* andina posibilita y genera cambios en las dinámicas discursivas a través de la naturaleza dual —el bien y el mal, el discurso de la abundancia y la carencia, la virtuosidad musical y la condena del pecado de la carne, la luz y la oscuridad, lo extraño y atrayente, la magia y la locura—. Conforma una fuerza que habilita los cambios. Por ejemplo, la presencia del Misitu en *Yawar fiesta*, del opa Mariano en *Diamantes y Pedernales* y de la opa Marcelina en *Los ríos profundos* posibilita una transformación social e incluso mágica debido a que sus historias se desarrollan a partir de la presencia de la *illa* andina como eje estructurador.

La *illa* andina manifiesta una noción cósmica en filosofía que tiene referentes en el periodo prehispánico de la historia de Perú. Para comprender la representación ficcional de la *illa* andina, se revisan primero los conceptos sobre esta en los denominados documentos de la Colonia:[7] crónicas, relaciones, manuscritos; en ellos, hay cuatro nociones fundamentales que se desarrollarán a partir de la obra arguediana:

a) Molina, Albornoz y Ávila subrayan que la naturaleza *illa* es ser aquello que desborda la normalidad; por lo tanto, connota lo

5 Albaladejo, "Retórica cultural", 5.

6 Tomás Albaladejo, "Teoría de la literatura y estética". *Revista de estética y teoría de las artes*, núm. 3 (2016): 50.

7 Alejandro Mautino Guillén, "Dinámicas cósmicas. Un análisis comparativo entre el opa Mariano (*Diamantes y pedernales*) y la opa Marcelina (*Los ríos profundos*)", en *I Congreso Internacional de Literaturas y Culturas andinas* (Lima: ESANDINO/FLCH/UNMSM, 2021), 19-28.

raro, extraño, monstruoso, anormal e inexplicable. Puede haber múltiples formas de *illa* —personas, plantas, animales, cerros, personajes mágicos—. Dentro de las novelas existen personajes *illa* representados como seres monstruosos: opas sordos, *illas* humanas deformes. Precisamente, en el mundo andino ser un opa, una *illa*, se asocia a lo extraño. De esta forma, se cuentan varios personajes opas —Mariano, Marcelina, Gertrudis— y a otros "seres" articulados a la condición de *illa*, de *killincho*, de arpa, entre otros.

b) Cieza de León, Albornoz y Bertonio sostienen que la *illa* también está vinculada a lo oculto, lo guardado y escondido, lo sumamente valioso. Por ejemplo, los objetos u elementos mágicos que yacen o vienen de lo oscuro o el culto a los nobles muertos. La *illa* andina, si bien emparenta con la luz, también tiene su lado oscuro. La luz no sólo precisa de la claridad del día, también requiere de ciertos matices de la noche. Por ejemplo, la opa Marcelina —*Los ríos profundos*— ejerce su encantamiento en la noche, al abrigo de la luz de las estrellas y la de la luna. Es el espacio de lo oscuro donde se aviva el fuego de la pasión, pese a la repulsión que a veces sienten por ella.

c) Molina, Albornoz, González Holguín y Bertonio, en el ámbito de los documentos coloniales, sostienen que la *illa* andina también refiere a objetos ritualmente vinculados a la abundancia: piedras bezares, amuletos de roca caídos del espacio, etcétera. Este aspecto resulta importante, pues subraya la relación de *illa* con la abundancia. Los amuletos *illas* en muchos documentos de tradición oral —mitos y leyendas— están relacionados con la plenitud de la agricultura y la ganadería. Pero hay algo más que parece revelador: los objetos del opa *illa* son, en cierta medida, objetos tocados por la *illa* que producen cierto encantamiento. Por un lado, se plantea que el cinturón, el arpa y el killincho del opa articulan el discurso de la abundancia y el de la

virtuosidad musical en *Diamantes y pedernales*; por otro, está el discurso de la abundancia a través de la sexualidad desbordada que genera la opa Marcelina —*Los ríos profundos*— a partir de su cuerpo, incluso si este presenta valores invertidos —lujuria, celos, deseos— y propicia enfermedades.

d) Joseph de Arriaga sostiene que la raíz *illa* está vinculada, semánticamente, a la luz, al conocimiento, a la revelación mágica y a la sabiduría de los ancianos y mayores. Por ejemplo, el concepto *víllac,* el que conversa y trae conocimientos de los dioses, guarda en su interior el concepto de *illa*. De esta manera, se puede decir que la condición *illa* también significa una forma de conocer el mundo, de articular al hombre con el cosmos y viceversa. Así, en *Yawar fiesta,* la presencia del Misitu activa la memoria cultural y el pensamiento mítico, formas de conocimiento y legado histórico —se habla de los más sabios y ancianos—. Por su parte, el conocimiento que tiene del arpa el opa Mariano —*Diamantes y pedernales*— es una prueba de ello. Las canciones de los pueblos y el conocimiento de la ejecución del arpa muestran que el opa —o ser opa— no implica nulidad mental. Asimismo, la opa Marcelina —*Los ríos profundos* y del cuento "La huerta"— obtiene un conocimiento del mundo a través del reconocimiento del cuerpo. De esta manera, pese a ser violadas, parecieran disfrutar del placer del cuerpo. El triunfo de este estaría en el hecho de que ese otro, el individuo, enloquezca, muera o se vea en un dilema moral.

La *illa* andina en la obra arguediana

La *illa* andina es un concepto cósmico estructurador del mundo mágico arguediano. Si bien no constituye una idea de Arguedas sino de la cultura andina en general, el autor andahuaylino ha sabido representarlo ficcionalmente otorgándole ciertos matices estéticos que

dialogan con la cultura. De ahí que sea importante atender al lenguaje arguediano que representa al mundo, sus dinámicas y sus discursos culturales.

YAWAR FIESTA Y LA REPRESENTACIÓN CÓSMICA DEL MISITU A PARTIR DE LA NOCIÓN DE *ILLA*

La primera novela publicada por Arguedas, *Yawar Fiesta* (1941), pertenece a la corriente indigenista de la narrativa peruana. El texto está ambientado en Puquio —sierra sur—, lugar donde se realiza una corrida de toros a la usanza andina (*turupukllay*) en el marco de la celebración del *Yawar punchay* (fiesta de la sangre). En esta novela existen confluencias marcadas entre lo occidental y lo andino vinculadas a lo que Gabriela McEvoy ha denominado alegorías de las transformaciones socioculturales entre el campo y la ciudad. Un elemento que destaca es la representación del toro (*Misitu*) y cómo este "plasma una de las formas de turupukllay, pero modificada con la incorporación de elementos ficcionales",[8] como sostiene Isabel Trancón Pérez.

Efectivamente, el toro ha merecido atención por parte de la crítica literaria; sin embargo, esta no se ha detenido en la ficcionalización de la noción *illa*. Quizás, la siguiente cita de Arguedas e Izquierdo Ríos esclarezca la relevancia de este animal en el imaginario andino:

> El Amaru es claramente reemplazado por el "toro" en leyendas de origen menos antiguo. Esta sustitución es del mayor interés. Al toro se le llama específicamente Amaru en la Leyenda de "Las Campanas Encantadas", recogida en Canta, provincia andina del Departamento de Lima: "Cada

[8] Isabel Trancón Pérez, "La consagración del toro andino en *Yawar Fiesta*", Gladys Flores, Javier Morales y Marco Martos (eds.), *Arguedas Centenario. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra (1991-2011)*, (Lima: APL/Editorial San Marcos/FLCH-UNMSM, 2011), 93.

noche de luna sale de la laguna el Amaru que es un toro plateado que al tropezar con las piedras las convierte en animalitos". En la leyenda "El Cerro Encantado", del Departamento de Ayacucho, se llama "Amaru" a una montaña; pero en ella habita un "toro" que está encadenado por una "sirena"; la sirena lleva al toro hasta el río para que pueda beber agua, pero tira de la cadena y arrastra el toro para evitar que el animal agote, como es su deseo, toda el agua del río.[9]

Más adelante en el mismo texto, subrayan lo siguiente:

El toro impresionó en forma singularmente profunda a los pueblos nativos de América, en especial a los del Imperio Incaico. El indio peruano asimiló inmediatamente el uso del caballo y del toro. Pero al mismo tiempo que incorporó al toro entre sus animales domésticos, lo incorporó con extraordinaria totalidad entre los elementos característicos y sustanciales de su cultura.[10]

Lo anotado por Arguedas e Izquierdo Ríos da cuenta de la trascendencia del toro en el imaginario andino. Este último sustituye al Amaru que aparecía en las lagunas, pórtico del mundo de abajo, y que serpenteaba en la tierra. Sus otras representaciones están vinculadas al arcoíris (*turmanye*) y a los rayos y truenos (*yllapas*). Asimismo, se puede advertir cómo este ha sido representado en la literatura.

Evidentemente, en *Yawar fiesta* resulta relevante la figura simbólica del Misitu, como en la siguiente cita de la novela:

El Misitu vivía en los k'eñwales de las alturas, en las grandes punas de K'oñani. Lo k'oñanis decían que había salido de Torkok'ocha, que no tenía padre ni madre. Que una noche, cuando todos los ancianos de la puna eran aún huahuas, había caído tormenta sobre la laguna; que todos

[9] José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos, *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (Lima: Ministerio de Educación Pública, 1947), 298.

[10] *Loc. cit.*

> los rayos habían golpeado el agua, que desde lejos todavía corrían, alumbrando el aire, y se clavaban sobre las islas de Torkok'ocha; que el agua de la laguna había hervido alto, hasta hacer desaparecer las islas chicas; y que el sonido de la lluvia había llegado a todas las estancias de K'oñani. Y que, al amanecer, con la luz de la aurora, cuando estaba calmando la tormenta, cuando las nubes se estaban yendo del cielo de Torkok'ocha e iban poniéndose blancas con la luz del amanecer, ese rato, dicen, se hizo remolino en el centro del lago junto a la isla grande, y que de en medio del remolino apareció el Misitu, bramando y sacudiendo su cabeza. Que todos los patos de las islas volaron en tropa, haciendo bulla con sus alas, y se fueron lejos, tras de los cerros nevados. Moviendo toda el agua nadó el Misitu hasta la orilla. Y cuando estaba apareciendo el sol, dicen, corría en la puna, buscando los k'eñwales de Negromayo, donde hizo su querencia.[11]

En los relatos de tradición oral el toro aparece en las lagunas o quebradas a la luz de la luna, la neblina o los rayos de la aurora. Como *illa*, desarrolla transformaciones y dinámicas vinculadas a un doble discurso —el del bien y el mal, el de la abundancia y la carencia, el de la mitificación y la desmitificación— en el lugar de aparición o el espacio cósmico. Por su parte, es importante advertir que el toro *illa*, el Misitu de la novela, revela su transmutación de amaru, el hijo del rayo caído en la laguna.

Hay elementos nada gratuitos de la presencia condicionante de la *illa* toro. Por ejemplo, su lugar de origen. Los hechos de *Yawar Fiesta* ocurren en Puquio, ciudad cuyo significado —manantial de agua que brota de la tierra— en el mundo andino refiere a un pórtico de conexión del mundo de abajo (*uku pacha*) con el mundo sensible (*kay pacha*). Asimismo, el Misitu aparece en la laguna *Torkok'ocha* y pasta cerca al río Negromayo (río negro). Evidentemente, en esta representación ficcional el *illa* toro está vinculado al agua (aparece en la lluvia,

[11] José María Arguedas, *Yawar fiesta* (Lima: Editorial Horizonte, 2013), 70.

en la laguna, cerca del río y en Puquio); al mismo tiempo que con el mundo de abajo —el puquio, la noche, lo negro— y con el mundo de arriba —los rayos que caen en la laguna *Torkok'ocha*—. De forma que su presencia como *illa* lo conecta con los tres mundos; describe una figura tridimensional al igual que el Amaru. En efecto, su presencia no sólo moviliza múltiples encuentros socioculturales en la fiesta puquiana, también dinamiza elementos que vinculan al ser con el cosmos. Su figura es transformadora del tiempo y el espacio a partir de su ritual con la muerte.

Diamantes y pedernales y la representación de las dinámicas de la *illa* y lo *kanra*

Una novela donde aparece la noción de la *illa* andina es *Diamantes y pedernales*. El opa Mariano ingresa al pueblo de Lambra y trabaja tocando su arpa para el terrateniente don Aparicio, mitigando su alma. La historia cambia de rumbo cuando el patrón descubre al opa tocando el arpa en la casa de Irma. Ella le había pedido que lo hiciera para poder retener el amor de don Aparicio, ya que este se veía en amoríos con una joven rubia llegada al pueblo.

Es posible distinguir en la novela un elemento importante y dinamizador: la condición de opa del indio Mariano. Efectivamente, en la novela existe un metatexto que ayuda a distinguir el concepto de opa vinculándolo como *illa*, de tal forma que ser opa es ser una *illa*.

Respecto al concepto opa, Cerrón Palomino (1976) señala que este alude a personas con discapacidad intelectual. Asimismo, Lira (2008) sostiene que dicho vocablo designa a un demente. Por su parte, Calvo Pérez (2009) afirma que refiere a alguien lerdo y tonto. Empero, este concepto debe entenderse más allá de su praxis designativa en códigos culturales andinos. Como se ha visto, la concepción designa un tipo de "conocimiento provocado" y "dado" —discurso de la abundancia o carencia— como compensación de la luz no solar. Es el eje

dinamizador en *Diamantes y pedernales* a partir de un personaje marginal, misterioso y distinto a su vez. De esta forma, en la representación narrativa arguediana este personaje refiere al origen incierto, lo *wakcha* y el forasterismo. El opa Mariano aparece como la representación de lo *wakcha,* de lo alejado frente a los demás, de vivir en la orfandad.

Respecto a la categoría de *wakcha,* el mismo Arguedas señala que:

> Los indios [...] dividen a la gente en dos categorías. La categoría de los que poseen bienes, ya sea en terrenos o animales, es gente, pero el que no tiene ni animales es huak'cho. La traducción que se le da a este término al castellano es huérfano. Es el término más próximo porque la orfandad tiene una condición no solamente de pobreza de bienes materiales, sino que también indica un estado de ánimo, de soledad, de abandono, de no tener a quién acudir. Un huérfano, un huak'cho, es aquél que no tiene nada. Está sentimentalmente lleno de gran soledad y da gran compasión a los demás.[12]

A partir de la explicación de Arguedas la condición se entiende con mayor profundidad. Tiene que ver con un estado de desposesión y abandono. En el opa Mariano es visible el tono nostálgico y de desamparo. Alejado de su familia por su hermano Antolín, el opa solamente posee su arpa y su cernícalo inteligente Jovín. Al final, el personaje es asesinado; por lo que se reintegra a la tierra, es decir, al cosmos del mundo de abajo.

Asimismo, en relación con el forasterismo, López-Baralt sostiene que:

> La connotación de forastero, peregrino o migrante que los mitos de Huarochirí añaden a la orfandad social inherente a la noción quechua de wakcha tiene profundas raíces dentro de la tradición cultural andina

[12] José María Arguedas, "Testimonio" (grabado por Sara Castro Klarén), Julio Ortega, *Texto, comunicación y cultura:* Los ríos profundos *de José María Arguedas* (Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1982), 106-107.

> [...] Abandonar la comunidad natal o sus puntos periféricos [...] significa entonces perder los derechos a la tierra, convertirse en un auténtico desposeído.[13]

El opa Mariano delinea, de alguna manera, un personaje forastero. Pese a tener un origen andino, llega como foráneo a Lambra. En la novela se manifiesta que "iba a cumplir tres años de residencia en el pueblo. Todos sabían que era forastero".[14] Más adelante también se lee: "¿Por qué había salido de su pueblo don Mariano; y cómo pudo llegar a la capital de la provincia? ¿Por qué prefería vivir en este pueblo grande y frío, de tantos barrios, donde permanecía como un forastero?".[15] "Le daban el arpa. Y agachaba la cabeza como un forastero avergonzado; pegaba su frente al arco del arpa, y tocaba".[16] "Esperó que el indio forastero pasara. Ya en el gran corredor se acercó más al músico. Llevaba aún el pájaro prendido en el dedo índice. "¿No será un brujo?", pensó el terrateniente".[17]

Desde una perspectiva propia, el concepto de forastero no sólo opera como el desposeído, el que ha salido de su *ayllu* o su tierra y no tiene nada; el concepto de forastero está más emparentado con lo extraño, lo raro y lo distinto. Precisamente, ese carácter deviene de ser un opa, un *illa*, y no únicamente un forastero o *wakcha*: "Don Aparicio continuó hablando desde la escalera. Don Mariano, de pie, con la cabeza descubierta, le oía y le seguía con los ojos. Los 'lacayos' de Lambra habían comprendido ya, por la figura, por los ademanes del músico, que era medio upa, que era un *illa*, tocado por algún rayo benéfico".[18]

13 Mercedes López-Baralt, "La orfandad andina de José María Arguedas", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham: Universidad de Birmingham, 1998), 45.

14 José María Arguedas, *Diamantes y pedernales* (Lima: Editorial Horizonte, 1986), 11.

15 Arguedas, *Diamantes*, 15.

16 *Ibid.*, 16.

17 *Ibid.*, 20.

18 *Ibid.*, 16.

La referencia al *illa* en la novela no es casual. Su dinamismo como personaje opa opera en función del cosmos que rodea al personaje. Por ejemplo, el opa Mariano deviene de la luz no solar benéfica del *illa*, la música, el canto que echan a domar los ríos del espíritu humano. De esta manera, se entiende a la fuerza cósmica luminosa del *illa* a partir de una dualidad. Por un lado, como *illa* propiamente dicha, vinculada a la verdad, al conocimiento. El conocimiento musical del opa Mariano es reconocido como tal dentro de la comunidad por generar una fuerza cósmica que ordenaba el mundo del bien, de la abundancia, de la alegría, de la música, la danza, la fiesta. Por otro, genera el mal, la violencia, la misma muerte del opa, aunque ambos caracteres pueden trocarse constantemente. Así, el opa Mariano al final es asesinado por el hacendado don Aparicio, quien tenía en buena estima al arpista.

Al inicio de la novela, al opa Mariano se le cree brujo —*laika*—. Por tener una apariencia distinta, vinculada a lo raro, lo extraño, el opa es confundido con un brujo. La madre del hacendado Aparicio cree que su hijo está embrujado por este; algunos comuneros piensan que su espíritu es quien toca el arpa, que su arpa es capaz de domar a las fieras, que dentro suyo está el infierno. Como se ha podido advertir, las dinámicas cósmicas que genera el *illa* de alguna manera tienen que ver con la forma de entender las dinámicas socioculturales en la cosmovisión y la cosmovivencia.

En *Diamantes y pedernales* se percibe un aura mítica donde un héroe marginal o degradado, con una historia que linda con lo mágico, lo miserable y lo extraño, posibilita el nacimiento de un nuevo esquema: el mito del hombre andino que se resuelve en universo avasallante y deshumanizador donde ha perdido su aura y tiende a la fragmentación del yo.

En este sentido, el opa Mariano pasa a la desmitificación a través de la categoría *kanra*, es decir,

> El k'anra es esencialmente un personaje deplorable, sin ética, sin moral, al margen de su posición social; además, representa un insulto denigrante

> y sinónimo de traición [...] Además, el k'anra se inserta en la categoría de la dualidad andina, con oposiciones a lo largo de la historia del mundo andino, donde uno de los opuestos-complementarios a esta figura sería el wakcha, considerado aquel personaje que encarna las virtudes morales y éticas, del mundo andino, aunque represente la orfandad y la pobreza material.[19]

Desde la perspectiva de Aparicio, quien encuentra al opa tocando su arpa en la habitación de Irma, la acobambina, este pierde su condición singular, no sólo como músico sino como aquello misterioso —*illa*— por el simple hecho de tocar para una dama. Antes de ello, Mariano era considerado como el arpista que doma a las fieras y lleva un cernícalo en el arpa, lo cual le da un aura mítica. Al morir asesinado por su patrón, se humaniza y, por tanto, se desmitifica. Incluso el *varayok* del pueblo integra y reconoce como miembro de su comunidad al forastero, al *wakcha,* al *illa,* al opa, a Mariano.

Para contrastar, el opa es un personaje dinamizador que pasa de la exclusión a la inclusión a través de la mitificación (*illa*) y la desmitificación (*kanra*). En suma, la muerte humaniza al opa Mariano. Se integra a la tierra y a la comunidad andina después de vincularse a los tres mundos: al mundo de arriba por su naturaleza *illa,* al mundo del aquí con su virtuosidad musical y al mundo de abajo al morir.

Los ríos profundos y la representación del mundo oscuro de la *illa*

Un texto fundamental de Arguedas lo constituye *Los ríos profundos* (1958), una novela de aprendizaje donde Ernesto descubre un mundo lleno de contrastes simbólicos por el cual sentirá atracción. En el

[19] Juan Edgar Limachi Arévalo, "La categoría andina de k'arma en tres novelas de José María Arguedas" (tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018), 104.

colegio Ernesto desarrolla una conciencia empática con el mundo andino y los problemas de los indios. En la novela ocurren muchos episodios que marcarán su vida: el motín de las chicheras, el reparto de la sal a los colonos, la enfermedad del tifus y otros; sin embargo, dentro de los personajes que aparecen en esta narración hay una que —desde esta lectura— cobra vital importancia: la opa Marcelina. Al igual que el opa Mariano, aparece vinculada a lo raro y a lo extraño. En *Los ríos profundos*, respecto a la opa, se lee:

> Durante las noches, el campo de juego quedaba en la oscuridad. El único foco de luz era el que alumbraba la puerta del comedor, a diez metros del campo.
>
> Ciertas noches iba a ese patio, caminando despacio, una mujer demente, que servía de ayudante en la cocina. Había sido recogida en un pueblo próximo por uno de los Padres.
>
> No era india; tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierto de inmundicia. Era baja y gorda. Algunas mañanas la encontraron saliendo de la alcoba del Padre que la trajo al Colegio. De noche, cuando iban al campo de recreo, caminaba rozando las paredes, silenciosamente. La descubrían ya muy cerca de la pared de madera de los excusados, o cuando empujaba una de las puertas. Causaba desconcierto y terror.[20]

Desde la perspectiva simbólica del mundo andino, ser un opa o una demente significa ser un sujeto marcado, es decir, una *illa*. En este sentido, la opa Marcelina será quien dinamice el mundo nocturno del internado, alterando el alma de los estudiantes sin que ellos puedan advertir qué es eso que atrae de ella aun cuando les produzca desconcierto y terror. Precisamente, la fuerza y energía *illa* posibilita ese

[20] José María Arguedas, *Los ríos profundos* (Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2006), 99.

dinamismo mágico. Pero, a diferencia del opa Mariano, Marcelina ocupa el polo opuesto: genera el mal en el alma de los jóvenes.

Respecto al *illa*, se puede observar un metatexto que el mismo Arguedas introduce en la voz del narrador —capítulo VI— referido al Zumbayllu:

> *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también *illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son *illas* los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todas las *illas*, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible.[21]

Como se puede observar, a partir de la presencia de un narrador etnólogo se da cuenta de la funcionalidad de la noción *illa*. Sin duda, el metatexto que aparece en la novela ayuda a explicar las dinámicas cósmicas emparentadas con la naturaleza de la *illa*. Las referencias en ambas novelas —*Los ríos profundos* y *Diamantes y pedernales*— no es casual. Su dinamismo como opas opera en función del cosmos que los rodea: el opa Mariano posee su arpa y su cernícalo; la opa Marcelina posee un cuerpo que atrae y trastorna a los estudiantes y curas. La opa Marcelina deviene de la luz no solar maléfica del *illa*. El cuerpo, la atracción sexual y el desborde son las formas de desorden del cosmos, cuya aparición desbordante se desarrolla en la noche:

> Anda a Huanupata. Dicen que allí hay otras cholas mejores. ¡Esta es una opa! ¡Sucia, babienta!

21 Arguedas, *Los ríos*, 114.

—No sé, hermano. ¡Ella tiene que ser! Creo que estoy endemoniado. ¡Me estoy condenando, creo! ¿Por qué me aloca esta opa babienta? Le ruego al Niño Dios todas las noches. ¡En vano, en vano! Yo he estado con otras cholas. ¡Claro! Mi propina me alcanza para dos. Pero vengo aquí, de noche; el excusado me agarra, con su olor, creo.[22]

La fuerza cósmica de la *illa* genera, por un lado, una atmosfera del bien, de la abundancia, de la alegría, de la música, la danza, la fiesta, el juego; por el otro, el mal, la peste, las revueltas, la atmósfera de la muerte y la carencia. De esta forma, la opa Marcelina, quien desencadenó la violencia y el desorden cósmico en el internado, al final troca su oscuridad; Ernesto la mira con compasión y simpatía por el nuevo valor que representa tras la rebelión de las chicheras. Así, la opa Marcelina pasa de la marginalidad humana, de la violación del cuerpo y de la destrucción de este a través de lo kanra (sucio), del tifus como enfermedad, a la mitificación desde la visión de Ernesto. Varias imágenes confirman esta noción. La opa toma el rebozo de doña Felipa, símbolo del triunfo de la rebelión de las chicherías que apoyaron Ernesto y la opa. De esta manera, pasa de la exclusión —desmitificación de ser— a la inclusión en la vida social de la comunidad más allá de la figura simbólica del internado —la mitificación del ser dentro de un macrocosmos—.

En suma, la opa Marcelina se integra a la comunidad de los colonos y las chicheras; se integra también a la tierra. Desde los ojos de Ernesto, ella es la heroína cuya muerte representa el triunfo de la vida: "la brutalidad humana que la opa desencadenó, por orden de Dios, había desaparecido".[23]

22 Arguedas, *Los ríos*, 136.

23 *Ibid.*, 294.

La representación del mundo cósmico en *Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman. Haylli-Taki*. A nuestro padre creador *Túpac Amaru*. Himno canción

El concepto de representación cobra relieve para rastrear cómo diversas formas de *illa* andina operan desde la imagen de la realidad —un animal, un objeto, un opa— hasta la de los elementos imaginarios. Ahora se verá cómo esto se plasma en *Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman. Haylli-Taki. A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno canción*. En este texto, se aprecia la importancia de Túpac Amaru a través de la figura del caudillo indígena líder de una de las más significativas rebeliones anticoloniales. Asimismo, en el himno-canción adquiere relevancia el símbolo de la serpiente (amaru) como elemento dinamizador y transformador en la voz poética del texto.

En este himno-canción la representación del líder indígena Túpac Amaru es gravitante, pues significa una visión decolonizadora. La simbología del amaru, a través de la serpiente, se vincula con la transformación del espacio. En estos versos, por ejemplo, se subraya la presencia de la memoria histórica:

> Hemos de alzarnos ya, padre, hermano nuestro, mi Dios Serpiente. Ya no le tenemos miedo al rayo de pólvora de los señores, a las balas y la metralla, ya no le tememos tanto. ¡Somos todavía! Voceando tu nombre, como los ríos crecientes y el fuego que devora la paja madura, como las multitudes infinitas de las hormigas selváticas, hemos de lanzarnos, hasta que nuestra tierra sea de veras nuestra tierra y nuestros pueblos, nuestros pueblos.[24]

[24] José María Arguedas, *Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman Haylli-Taki. A nuestro Padre creador Túpac Amaru Humno-Canción* (Lima: Ediciones Salqantay, 1962), 15 (Las cursivas son propias).

En el imaginario andino, la serpiente describe un animal tridimensional. Surge del mundo de abajo a través de lagos, lagunas, grietas en los cerros y se desplaza en forma de río, serpenteando. En otras ocasiones, surge del mundo de abajo, desde un ojo de agua o un manantial, y se desplaza hacia el de arriba por medio del arcoíris (turmanye). De esta manera, se observa su presencia en los tres mundos; sin embargo, cabe notar que su aparición está sujeta a la transformación del tiempo o el espacio. Si aparece vinculada a la vida del runa también produce un cambio, una transformación del cosmos (microcosmos). La luz de la vida en el alma —una forma de luz no solar y, por tanto, una de *illa*— está asociada al cambio. Se relaciona, por tanto, con la transformación del mundo a través del *tikray*. Esto se evidencia en los siguientes versos:

> Padrecito mío, Dios Serpiente, tu rostro era como el gran cielo, óyeme: ahora el corazón de los señores es más espantoso, más sucio, inspira más odio. Han corrompido a nuestros propios hermanos, les han volteado el corazón y, con ellos, armados de armas que el propio demonio de los demonios no podría inventar y fabricar, nos matan. ¡Y, sin embargo, hay *una gran luz en nuestras vidas*! ¡Estamos brillando! (cursivas son propias).[25]

En estos otros versos, se encuentra igual relación:

> Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo. Con nuestro corazón lo alcanzamos, lo penetramos; con nuestro regocijo no extinguido, con la *relampagueante* alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos, con nuestros himnos antiguos y nuevos, lo estamos envolviendo. Hemos de lavar algo las culpas por siglos sedimentadas en esta cabeza corrompida de los falsos *wiraqochas*, con lágrimas, amor o fuego (cursivas son propias).[26]

[25] Arguedas, *Túpac Amaru*, 15-16.
[26] *Ibid.*, 19 (Las cursivas son propias).

Como se advierte, la presencia del amaru a través de lo relampagueante está estrechamente vinculado a la noción de *illa*, a la transformación en marcha y al nuevo orden cósmico. En este sentido, nuestra hipótesis reside en que el amaru referenciado en el poema se asocia de manera constante a la luminosidad, la vida, la energía y al cambio transformador. En el poema también hay elementos que conectan la figura del amaru con el rayo y el pasado colonial a través de lo bélico —como en párrafos anteriores—.

Se revisarán ahora algunos versos que pueden resultar ilustrativos para comprender su desarrollo en el poema: "Túpac Amaru, hijo del Dios Serpiente; hecho con la nieve del Salqantay; tu sombra llega al profundo corazón como la sombra del dios montaña, sin cesar y sin límites".[27] En esos versos se subraya la figura del amaru vinculado a los *wamanis* y a los espíritus de estos a través de la hipérbole y el símil.

Los que a continuación se citan también se adhieren a lo anterior. Su presencia ocurre en un nuevo tiempo, en un nuevo estadio en el ahora (todavía): "Tus ojos de serpiente dios que brillaban como el cristalino de todas las águilas, pudieron ver el porvenir, pudieron ver lejos. Aquí estoy, fortalecido por tu sangre, no muerto, gritando todavía".[28] En esta composición se puede advertir cómo los elementos de los tres mundos andinos se vinculan con la figura de la serpiente dios como ordenador (*Kamachiy*) del cosmos:

Al helado lago que duerme, al negro precipicio,
a la mosca azul que ve y anuncia la muerte,
a la luna, las estrellas y la tierra,
el suave y poderoso corazón del hombre;
a todo ser viviente y no viviente,
que está en el mundo,

27 Arguedas, *Túpac Amaru*, 11.
28 *Ibid.*, 19.

> en el que alienta o no alienta la sangre, hombre o paloma, piedra o arena, haremos que se regocijen, que tengan luz infinita, Amaru, padre mío.
> La santa muerte vendrá sola, ya no lanzada con hondas trenzadas ni estallada por el rayo de pólvora.
> El mundo será el hombre, el hombre el mundo,
> todo a tu medida.
> Baja a la tierra, Serpiente Dios, infúndeme tu aliento; pon tus manos sobre la tela imperceptible que cubre el corazón. Dame tu fuerza, padre amado.[29]

Como se observa, el helado lago que duerme, el negro precipicio y la mosca azul que anuncia a la muerte conforman elementos vinculados al mundo de abajo (*uku pacha*); por su parte, la luna y las estrellas hacen alusión a la luminosidad no solar, elemento clave de la noción de *illa* y al mundo de arriba (*hanan pacha*). Además, la mención a la figura del hombre, a la piedra y a la paloma remite al mundo presente y sensible (*kay pacha*). La voz poética reclama la presencia del amaru, pero no en el mundo sensible del *kay pacha*, que pudiera verse en la figura de la serpiente o la del río, sino en el mundo de arriba a través de los rayos transformadores y ordenadores del mundo. De esta forma, la muerte seguiría su cauce natural en la vida del hombre andino, ya no vinculada con procesos bélicos como la colonización: "ya no lanzada con hondas trenzadas ni estallada / por el rayo de pólvora".[30]

La lectura se emparenta con lo que Arguedas e Izquierdo Ríos plantearon en las notas de *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, donde se ocupan de la relación de conversión entre la serpiente o el amaru con el toro. Este último:

> se convirtió en inagotable fuente de leyendas, de supersticiones, de cantos, de nuevas formas de la cerámica y de la escultura popular; en tema

[29] Arguedas, *Túpac Amaru*, 23.
[30] *Ibid.*, 19.

> de canciones y cuentos y en el más vasto motivo, en el más poderoso incitador de la imaginación popular. El toro dilató el acervo del folklore, lo multiplicó; cuando estuvo incorporado se convirtió en una gran llama en la mente de los pueblos nativos, los cuales utilizaron el nuevo elemento con infatigable fecundidad. La sustitución del "amaru" por el toro, acerca del cual expondremos todavía algunas consideraciones, es un ejemplo suficientemente demostrativo de nuestra afirmación.[31]

Cabe recordar que hacia 1941, Arguedas publicó su primera novela: *Yawar fiesta*. Allí aparece un personaje animal importante: el Misitu. En cierta medida, este es una *illa* que antiguamente fue un amaru nacido de los rayos caídos en el *Torkok'ocha*. Sin duda este elemento no debe pasar desapercibido dado que existe una estrecha relación entre lo antropológico y ficcional en la poética arguediana.

La representación de la pulsión sexual en "La huerta" a través de un personaje *illa*

En el cuento "La huerta" —del libro *Amor mundo* (1967)— también se advierte la presencia contaminante de un personaje *illa*, la Marcelina. Evidentemente, en este relato existen elementos relacionados con la *illa* andina. Por ejemplo, se maneja la noción de opa *illa*, aunque no se mencione en la narración. En un pasaje del texto se lee: "Más de lo que crees, de cuerpo y alma. Esa chola está enferma. ¿Oyes? Está enferma. Yo te lo digo. Por eso nadie quiere con ella".[32] Como se puede colegir de la cita anterior, la opa Marcelina es una demente —su cuerpo y alma están enfermos—, un opa (*illa*) sin control de su cuerpo que con su cuerpo sexual le arrebata la cordura a Santiago:

> la gorda Marcelina, lavandera del viejo hacendado; ella se acercaba al árbol, porque había visto a Santiago. No se sabe desde qué hora estaría en la

31 Arguedas, *Mitos*, 298-299.

32 J. M. Arguedas, *Relatos completos* (Lima: Editorial Horizonte, 1983), 140.

> huerta o desde qué tiempo. Avanzó hasta meterse en la sombra del sauce llorón; se levantó la pollera, se puso en cuclillas.
>
> —Voy a orinar para ti, pues —dijo mirando al muchacho. En su boca verdosa, teñida por el zumo de la coca, apareció algo como una mezcla de sonrisa y de ímpetu—. ¡Ven, ven pues! —volvió a decir, mostrando su parte vergonzosa al chico, que ya se había levantado.[33]

En otro pasaje del cuento se lee:

> a los pocos días regresó a la huerta, a la misma hora. Se echó bajo el mismo sauce, entre la cortina de las ramas que parecían cabelleras de lágrimas. La borracha Marcelina también vino, se alzó la pollera, orinó, llamó al muchacho. Santiago fue hacia ella, casi corriendo. Y se dejó apretar más fuerte y más largamente que la primera vez, se revolcó e, igual que entonces, fue ella quien lo arrojó, y se marchó luego de mirarlo como se mira a los huesos botados.[34]

Esta figura, como se puede observar, posee una representación vinculada con lo *kanra* (sucio). Por eso Santiago realiza el ritual de ir a la cumbre del Arayá para expiar sus pecados de carne:

> ¿Cuántas semanas, cuántos meses, cuántos años estuvo yendo de la huerta al Arayá? No se acordaba. En el camino maldecía, lloraba, prometía y juraba firmemente no revolcarse más sobre el cuerpo grasiento de la Marcelina. Pero la huerta se hacía, en ciertos instantes, más grande que todos los cielos, que los rayos y la lluvia juntos, que el padre Arayá.[35]

Se puede observar que, al igual que en *Los ríos profundos*, la figura femenina de Marcelina tiene una función contaminante. Por un lado, está marcada por su condición de *illa*: trastorna la libido del personaje

33 Arguedas, *Relatos*, 139.
34 *Ibid.*, 141.
35 *Ibid.*, 139.

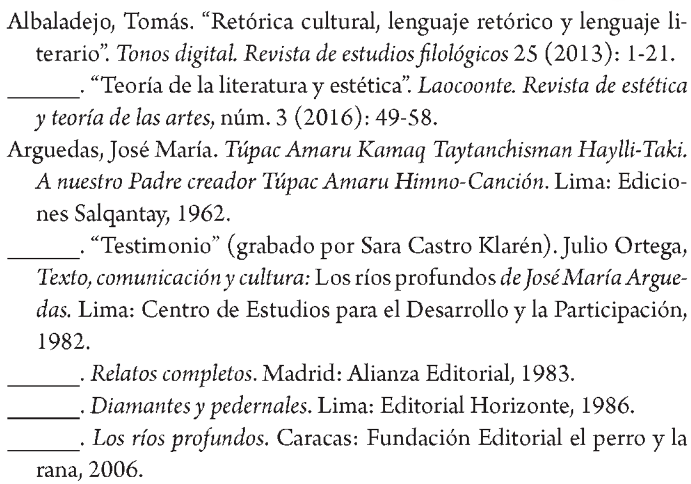
debido al discurso de la abundancia del cuerpo y la energía sexual que provoca y envuelve; por otro, se puede subrayar que Marcelina también obedece al discurso de la carencia, el mal y los valores degradados en un espacio en desorden por su presencia contaminante. Como contrapeso está el apu Arayá, el encargado de purificar el cuerpo y el alma. De forma patente, hay marcas que vinculan la presencia de la *illa* opa con la *illa* apu. De esta manera, se puede entender su relación con los cerros y, al interior de estos, con el amaru y al toro —vinculados también a lo *illa*—. Elementos cuya aparición o referencia está emparentada a la transformación —positiva o negativa— del entorno o espacio referencial en función de la presencia de la *illa*. Esta cita resulta ilustrativa al respecto: "¡Este cerro que tiene culebras grandes en su interior, que dicen que tiene toros que echan fuego por su boca…!".[36]

Conclusión

La *illa* es una noción cósmica relevante dentro del universo andino. Aparece tanto en el periodo prehispánico como en el poshispánico y en ambas tecnologías de la palabra: la oralidad y la escritura. Como se advierte, esta noción de la cosmovisión andina se ve representada en la obra de Arguedas de modo ficcional. Este no pretende hacer de su obra una extensión antropológica sino, más bien, una línea híbrida sostenida en una antropología ficcional. La noción de la *illa* andina ha pasado a definir objetos —como los amuletos— y a personajes *illa*, animales *illa*, opas *illa*, almas *illa*s, música *illa*, cuya presencia importante logra dinamizar —las acciones se dan en función de la presencia de lo *illa*— y desarrollar, a partir de los valores semánticos duales de la *illa* andina, los universos mágicos arguedianos.

[36] Arguedas, *Relatos*, 140.

Bibliografía



Albaladejo, Tomás. "Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario". *Tonos digital. Revista de estudios filológicos* 25 (2013): 1-21.

______. "Teoría de la literatura y estética". *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes*, núm. 3 (2016): 49-58.

Arguedas, José María. *Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman Haylli-Taki. A nuestro Padre creador Túpac Amaru Himno-Canción*. Lima: Ediciones Salqantay, 1962.

______. "Testimonio" (grabado por Sara Castro Klarén). Julio Ortega, *Texto, comunicación y cultura:* Los ríos profundos *de José María Arguedas.* Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1982.

______. *Relatos completos*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

______. *Diamantes y pedernales*. Lima: Editorial Horizonte, 1986.

______. *Los ríos profundos*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2006.

______. *Yawar fiesta*. Lima: Editorial Horizonte, 2013.

Arguedas, José María y Francisco Izquierdo. Mitos, *leyendas y cuentos peruanos*. Lima: Ministerio de Educación Pública, 1947.

Calvo Pérez, J. *Nuevo diccionario español-quechua, quechua-español,* Lima: Universidad San Martín de Porres-Academia Peruana de la Lengua. 2009.

Cerrón Palomino, R. *Diccionario Quechua. Junín-Huanca,* Lima: Ministerio de Educación-Instituto de Estudios Peruanos, 1976.

Estermann, Josef. *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: iseat, 2009.

Iser, W, "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teoría de la ficción literaria,* Madrid, España: Arco libros, 1997.

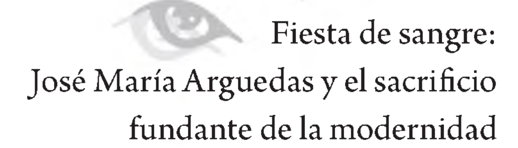
Limachi Arévalo, Juan Edgar. "La categoría andina de k'arma en tres novelas de José María Arguedas" (tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018).

Lira, J. A. *Diccionario quechua-castellano, castellano-quechua* (Lima: Editorial Universidad Ricardo Palma, 2008).

López-Baralt, Mercedes. "La orfandad andina de José María Arguedas". En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham: Universidad de Birmingham, 1998.

Mautino Guillen, Alejandro. "Dinámicas cósmicas. Un análisis comparativo entre el opa Mariano (*Diamantes y pedernales*) y la opa Marcelina (*Los ríos profundos*)". En *I Congreso Internacional de Literaturas y Culturas andinas* 19-28. Lima: ESANDINO/FLCH/UNMSM, 2021.

Trancón Pérez, Isabel. "La consagración del toro andino en *Yawar Fiesta*". En *Arguedas Centenario. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra (1991-2011)*, editado por Gladys Flores, Javier Morales y Marco Martos. Lima: APL/Editorial San Marcos/FLCH-UNMSM, 2011, 86-99.



Fiesta de sangre: José María Arguedas y el sacrificio fundante de la modernidad

Ricardo Cortés Ortega

A mi papá

Este trabajo parte del interés por relacionar la obra de Bolívar Echeverría con la de José María Arguedas. La vinculación se establece en función de la posible influencia que tuvo la obra arguediana en los postulados de Echeverría, en particular, en aquellos ligados a su teoría del *ethos* barroco. Si bien por medio del *ethos* barroco se han analizado de manera primordial ejemplos relacionados a la herencia colonial del virreinato de la Nueva España, no se debe olvidar el origen ecuatoriano del autor, así como su vinculación con una matriz de pensamiento andino —Rivera Cusicanqui, René Zavaleta y Aníbal Quijano—. Dicha matriz traza una constelación que, desde distintas aristas, reflexiona sobre cómo, más que un fenómeno residual, el proceso de colonización acaecido en América Latina ha tenido un peso determinante hasta nuestros días. El pequeño texto que Francisco Mancera escribió —en homenaje al filósofo ecuatoriano-mexicano en torno a la novela *Los ríos profundos* traza ya una pequeña relación entre ambos autores. Evidencia esta conexión incluso como crucial al mencionar que, si bien Echeverría no hace mención explícita de la obra de Arguedas en ninguno de sus textos, este la consideraba un referente claro, pero

enigmático para comprender la estrategia de supervivencia propia del *ethos* barroco:

> Este tema lo expuso Bolívar hace algunos años a un grupo de estudiantes de la licenciatura en filosofía; en aquella ocasión nos recomendó una novela que hoy, en este momento en que nos hemos reunido para discutir sus ideas, tiene un peso simbólico: *Los ríos profundos*, de José María Arguedas. Recuerdo que al terminar aquella clase insistió en su invitación a leer la novela. En aquel entonces, después de haber leído y releído la novela, me pregunté: ¿por qué acercarnos a una discusión sobre la modernidad, lo barroco y el mestizaje a través de una narración literaria tan compleja y abismal?[1]

A partir de lo señalado por Mancera, resulta necesario ahondar en la obra arguediana empleando el mirador propio de la teoría del *ethos* barroco con la intención de hallar el rastro que indique una relación más pormenorizada con la teoría del filósofo.

Si bien otro ensayo ya ha abordado con mayor detalle la manera en que Mancera establece una relación entre ambos autores,[2] se parte ahora primordialmente de lo señalado por John Kraniauskas en *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. En este texto, se encuentra un estudio mucho más minucioso de la obra de Arguedas que parte de un interés genuino hacia esta obra en sintonía estrecha con el pensamiento crítico gestado en América Latina. Dedica un extenso ensayo a analizar *Yawar fiesta* a partir de postulados característicos tanto del marxismo como del pensamiento

1 Francisco Mancera, "Los ríos profundos", Diana Fuentes, Isaac García Venegas y Carlos Oliva (comps.), *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación* (México: Ítaca, 2012), 340.

2 Ricardo Cortés Ortega, "La melancolía del mestizo aindiado: en torno al concepto de *ethos* barroco en *Los ríos profundos* de José María Arguedas", Carlos Huamán (coord.), *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas* (México: UNAM-CIALC, 2022).

crítico en América Latina, entre los cuales Bolívar Echeverría descuella como un autor crucial.

Además, el texto de John Kraniauskas hace una sistematización del pensamiento de diversos autores: Marx, Benjamin, Cornejo Polar, Ángel Rama, Deleuze y Guattari; resultan sugerentes para el planteamiento del discurso crítico en América Latina. Su reflexión en torno a *Yawar fiesta* está orientada fundamentalmente por el pensamiento de Walter Benjamin, quien fue un autor esencial en los postulados de Echeverría en torno a la cultura, la modernidad y el barroco. Baste mencionar cómo, desde el título mismo de su texto, el teórico inglés hace un guiño al ensayo: *Una pequeña historia de la fotografía*. Si bien es cierto que Benjamin no se caracteriza por ser un autor que reflexione sobre América Latina, Kraniauskas —de forma similar a otros latinoamericanos como Echeverría, Dussel o Michael Löwy— retoma sus postulados para pensarlos en dicho contexto. En ese entendido, se considera que el entramado reflexivo desplegado por Kraniauskas —al menos en lo referente a Arguedas— podría asociarse a algunos aspectos centrales de la teoría crítica en América Latina, en particular, con la filosofía de Bolívar Echeverría.

Debido a que Echeverría no dejó ningún escrito donde hable de manera pormenorizada sobre su interpretación de la obra de Arguedas, resulta imperativo abordar textos de alumnos y asistentes que permitan entablar un puente entre ambos autores. Por eso mismo, se considera pertinente referir también lo mencionado por Carlos Oliva Mendoza, quien fue muy cercano a Echeverría y, en la actualidad, imparte cursos destinados a reflexionar sobre su pensamiento. Más allá de esto, resalta la trascendencia de retomar su estudio introductorio que hace a la obra ya mencionada de Kraniauskas,[3] que —junto con el texto de Francisco Mancera sobre *Los ríos profundos*— representa

[3] Carlos Oliva Mendoza, "John Kraniauskas, estudios sobre la acumulación originaria en Latinoamérica", *Devenires* 21, núm. 41 (2020): 9-37.

un referente que permite relacionar de manera más cuidadosa la obra de ambos autores y, en especial, el vínculo que podría entablarse entre el novelista peruano y ciertos aspectos del *ethos* barroco. El ensayo de Kraniauskas puede fungir como un puente que conecta de manera indirecta la obra de Arguedas con la de Echeverría, al igual que Carlos Oliva, cuya introducción crítica sobre las propuestas del filósofo inglés hace ver los puntos de encuentro entre sus obras. En ese sentido, sugiere pautas para pensar los postulados de Kraniauskas en torno a la obra de Arguedas junto con la filosofía de la cultura de Echeverría. Si bien en este trabajo no es posible detenerse a profundidad en la riqueza de esta compleja relación, sí se señalan algunos puntos importantes.

Primero, la interpretación de la novela *Yawar fiesta* hecha por Kraniauskas parte de concebir el *turupukllay* —la corrida de toros realizada por los indios de Puquio al estilo andino— una escenificación que, más allá de representar formas arcaicas o tradicionales, evidencia los problemas sociales vigentes propiciados por el despojo de tierras comunales a manos de los *mistis,* quienes poco a poco se han asentado en la región andina. Este despojo es medular en el proceso de acumulación originaria que se abre camino a través de formas feudal-gamonalistas propias del desarrollo del capitalismo en América Latina. Si bien, como expone Carlos Huamán, la corrida de toros representa una tradición festiva de origen extranjero, ya se encuentra indianizada —en el contexto de la novela— y adaptada por los mismos *runas* al "universo quechua". De manera que la han hecho una expresión suya para transmitir su querencia y su voz comunal. No obstante, también es cierto que —como respectivamente lo han señalado Huamán y Kraniauskas— dicho universo no sólo abreva de lo que acontece en el exterior para reconstituirse en sí mismo, sino que es sintomático de las transformaciones económico-sociales acontecidas en la región.

Por tal motivo, Arguedas desarrolla un dispositivo de crítica a partir de una narración que tendría la finalidad de producir un sentido más allá del indigenista. Entre otras pretensiones, dicho dispositivo

evidencia el proceso de acumulación originaria por parte de los *mistis* a través del despojo gamonal-feudal, en particular el de tierras y animales de pastoreo. De ahí que Kraniauskas destaque como central el capítulo "El despojo". Ahí se hace una narración que contextualiza de manera histórica a la región al relatar lo que sucedió en el pasado. A grandes rasgos, cuenta cómo los *mistis* forasteros de la región, tras ya no encontrar recursos a explotar en las minas cercanas, deciden subir a la Puna, región que con anterioridad consideraban inhóspita, y moverse a los poblados indígenas de Puquio. Por medio de recursos en apariencia legales o francamente violentos se hacen de las tierras y el ganado que por muchas generaciones formaron parte de la economía indígena de la región: "En los cerros de Puquio no había minas; por eso los *mistis* llegaban de repente, hacían su fiesta con las indias, reclutaban gente, de grado o por fuerza, para las minas; y se volvían. Pero las minas se acabaron; el negocio del mineral ya no valía; entonces los *mistis* se repartieron por todos los pueblos indios de la provincia".[4]

Desde la perspectiva de Kraniauskas, esto tendría una estrecha relación con el *turupukllay* —la fiesta de sangre— que posteriormente intentarán llevar a cabo los indios de Puquio. Sería incluso un aspecto que relumbra de forma fugaz, pero con fuerza en ella. Indicio de que el "principio organizador ancestral"[5] que daba sentido al mundo indígena se encuentra roto o intervenido y, por tanto, necesita recomponerse en una nueva forma que dé sentido. Lo que en buena medida estaría motivando el remontaje barroco de la fiesta sería la necesidad de re-componer eso que ya fue intervenido por el poder de avidez gamonal, es decir, los indios de Puquio escenificarían una problemática de carácter moderno-colonial para resignificarla. Al mismo tiempo, por medio de estos recursos buscarían re-apropiarse —al menos en el ámbito festivo y lúdico del *turupukllay*— de aquello que los *mistis* les

4 José María Arguedas, *Yawar fiesta* (Madrid: 2015), 64.

5 Bolívar Echeverría, ¿Qué es la modernidad? Cuaderno uno del Seminario Modernidad: versiones y dimensiones (México: UNAM, 2009), 8.

arrebataron de manera injustificada en el ámbito de lo económico,[6] la tierra y el ganado. Ahora bien, que el *Misitu* sea aquella figura mítica que permite una nueva posibilidad de reconexión con sus formas ancestrales de relacionarse con el mundo natural, no es una casualidad. Como es sabido, el toro representa un animal ligado con los procesos agrícolas[7] y, en ese sentido, con la tierra misma, la zona extremada de la puna y con la economía indígena. Así, lo que retrata este capítulo es el despojo vivido y sufrido por los indios de la puna de *K'ayau, Chaupi* y *K'ollana*: "para aumentar la punta de ganado que el patrón llevaría al 'extranguero'".[8] Esto cuenta el origen acerca de cómo los indios pastores de la puna —los punarunas— perdieron sus tierras, no volvieron a su *ayllu,* se transformaron en comuneros del pueblo y se vieron orillados a trabajar en la casa de los *mistis* o a vivir en zonas menos propicias para el pastoreo.

La fiesta de sangre refleja lo sanguinario de la corrida de toros que los *mistis* admiran y, al mismo tiempo, desprecian con horror. Describe un escenario donde los indios se afirman como comunidad y demuestran, ante el poder gamonal, su valor y su capacidad organizativa. Arguedas pretende retratar una forma de remontaje barroco que re-trabaja —a su manera— sobre formas naturales, es decir, sobre protoformas sacras que daban sentido de comunión al mundo natural. Al reconstituirlas, crea formas nuevas acorde a lo vivido y sufrido en la actualidad: re-presenta o escenifica la desmesura y la exacerbación del despojo de tierras indígenas a manos de los *mistis*. Con el sacrificio del toro mítico en la fiesta, se busca mantener —en los márgenes de lo que posibilita el mismo proceso capitalista de despojo— un vínculo sagrado con la naturaleza, es decir, se busca renovar o rehacer esa conexión en las condiciones actuales de devastación del capital.

6 Carlos Huamán. *Pachachaka: Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas* (México: UNAM/El Colegio de México, 2004), 60.

7 *Ibid.*, 188.

8 Arguedas, *Yawar fiesta*, 94.

Para comprender lo anterior resulta imperativo mencionar que, antes de que la narración desemboque en el *turupukllay* como escena o punto de máxima tensión del relato, Arguedas retrata un proceso ritual. Mediante este, los indios del ayllu de *K'ayau* piden permiso al *tayta Auki K'arwarasu* para ir a la región donde se encuentra el toro. Allí, hablarán con él y le pedirán perdón por su captura y su futura muerte:

> El *layk'a* quería ir solo por el *Misitu*; decía que el taita *K'arwarasu* le había dado poder sobre los toros de todas las punas que pertenecen al *auki*. Pero el *varayok'* alcalde no aceptó; dijo que el taita le había ordenado a él ir con todo el *ayllu*. Que cuando estuvo escarbando la nieve, para encontrar el suelo y enterrar la ofrenda, el Taita le había dicho, hablándole directamente al corazón. —Mi *layk'a* te va guiar, pero tú vas a subir a *K'oñani*, con los *k'ayaus*; vas a llevar mi *Misitu* para que juegue en la plaza de *Pichk'achuri*. Yo voy a mirar desde mi cumbre el *yawar* fiesta.[9]

Arguedas retrata una serie de prácticas rituales que reflejan una relación de reciprocidad con la naturaleza. Se trata de una lógica no mercantil de dar para recibir que los personajes limeños de la novela asumen como meras supersticiones. Esto se puede vincular con lo que Echeverría, en su definición de la cultura, entiende como una pre-condición[10] necesaria para que las comunidades indígenas ejerzan cualquier actividad económica en determinada región de su entorno, es decir, cualquier actividad que implique una intervención humana en algún aspecto de la naturaleza que, como tal, conlleve alterarla. Resulta indispensable pedir licencia o permiso a los dioses protectores de la región para que, de esta manera, el orden prestablecido que hace posible su mundo, su cosmos, no se destruya.

Al interferir ese pacto mediante el despojo, los *mistis* desmitifican o desencantan la región al ver a la naturaleza tan sólo como una

9 Arguedas, *Yawar fiesta*, 394.

10 Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura* (México: FCE/Itaca, 2010), 18.

mercancía, como un recurso a explotar. Para realizar esto, justifican y ponen en regla ese despojo por sus medios modernos, es decir, mediante papeles o contratos firmados en presencia de una autoridad legal y cristiana. Así, la fiesta de sangre y el proceso ritual que la encamina juegan un doble sentido que reconecta a los indios de Puquio con la naturaleza. También es una forma que opera en función de un motivo que se le contrapone: el despojo.

En última instancia, los indios representan o escenifican ese despojo con la muerte del toro que, en un inicio, era venerado por los comuneros del *ayllu* de *Pichk'achuri* como un *Auki*. A este respecto, es sumamente revelador lo que sobre esta novela señaló Arguedas en el *Primer encuentro de escritores peruanos*, según lo mencionado por Carlos Huamán:

> La muerte del *Auki Misitu* significa para los comuneros el triunfo de las decisiones del pueblo. En la rivalidad entre indios y *mistis* la población indígena decide "matar" un Dios, con la seguridad de estar protegida por el tayta *k'arwarasu*. Con eso plantea implícitamente, que el indio es quien decide el camino de su propia historia y, por lo tanto, tiene la capacidad de vencer simbólicamente al *misti* y a su sistema impositivo, haciendo que el *hatun karu willakuy* se convierta en la vía de la toma de conciencia de su propia realidad.[11]

La decisión comunal de sacrificar al *Auki Misitu*, si bien reafirma el poder de decidir frente al otro, indica también que la forma cómo lo han llevado a cabo no es la de enclaustrarse en lo propio: una suerte de venganza o decreto de muerte en contra de *mistis* implicaría el sacrificio o la muerte de una de sus partes. Se sabe que la muerte del *Misitu* implica el sacrificio de un brujo —mediador— y la del *Wallpa* —capeador—. Esto se podría entender —en palabras de Echeverría— como una

11 Huamán, *Pachachaka*, 127.

afirmación que se realiza en el "abrirse", algo que en sí mismo parece plantear un reto tanto para los indios como para los *mistis*.

Si, como señala Huamán, en el pensamiento mítico quechua andino la muerte es símbolo de renovación —"tránsito a otra vida"—,[12] esto hace del sacrificio del *Auki Misitu* un movimiento transgresor que implica nuevas formas de reconstituirse a través del mito. De ahí que busquen afirmarse a través de una forma renovada que resignifica lo sucedido en la región de Puquio. Se destaca que, en la narrativa arguediana de *Yawar fiesta*, la corrida de toros contiene dentro de sí una serie de motivos que no necesariamente se explican en función del pensamiento mítico en estado puro o arcaico. Motivos que, además de presentarse en velada confrontación con los *mistis*, hacen explícita una relación con la naturaleza mediada o intervenida por el despojo o por la acción devastadora del capital.

Se puede inferir que el *turupukllay* conlleva una escenificación que trae al presente el acontecimiento fundacional de la modernidad capitalista: la experiencia en ruptura[13] de la acumulación originaria por medio del robo y el despojo. En ese sentido, el abuso vivido y sufrido no tiene su origen por un acontecimiento anclado al pasado, sino por uno que se reactualiza de manera constante respondiendo al mero acto de acumulación de ganancia propio del capitalismo mercantil en su forma feudal-gamonal. Ahora bien, el hecho de remontarse a ese momento fundante donde dicho acto se ejerció de manera arbitraria cumple con la función narrativa de ver y entender a la fiesta como algo que disloca[14] y evidencia esa realidad vivida y sufrida, lo cual hace explícito el sentir y la mirada de los indios de Puquio. Para ello, Arguedas construye un mirador que permite ligar la fiesta de sangre con el despojo de tierras. Esto resulta importante al señalar por qué la novela

12 Huamán, *Pachachaka*, 125.

13 Echeverría, *Definición de la cultura*, 179.

14 John Kraniauskas, *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos* (México: Flacso, 2012), 60.

despliega un potencial crítico que "hace estallar el horizonte de inteligibilidad"[15] occidental desde donde se suele comprender el *turupukllay* como una tradición festiva y al despojo como parte de un proyecto modernizador civilizatorio.

Arguedas focaliza el sentir y la mirada de los indios de Puquio ante una suerte de violencia epistémica donde *misti* y la comprensión del marxismo vertical, propia de los comisionados del Centro Lucanas, se impone como conocimiento verdadero. De ahí también que Kraniauskas considere que la narrativa arguediana desempeña una "crítica literaria de la economía política del capital" en la región andina de Perú.[16]

Un elemento central en las obras de Echeverría y Arguedas es la posibilidad de mirar algo de la realidad —siempre y cuando se sepa dónde mirar—. Por mencionar un ejemplo emblemático, Arguedas retrata hermosamente esta viabilidad de mirar en el potencial de lectura que se desprende del encuentro entre Ernesto, protagonista de *Los ríos profundos*, y las piedras del Cusco, aquéllas que fueron conservadas con encanto para albergar la memoria histórica del mundo quechua-andino.[17] En el caso de *Yawar fiesta*, Kraniauskas alude a un inconsciente óptico. En su narrativa se estaría presentando un hecho que, si bien pasa desapercibido a los ojos de los *mistis*, aparece más que visible para los indios de la región de Puquio:

> [...] en las cascadas, el agua blanca grita, pero los *mistis* no oyen. En las lomadas, en las pampas, en las cumbres, con el viento bajito, flores amarillas bailan, pero los *mistis* casi no ven. En el amanecer, sobre el cielo frío, tras del filo de las montañas, aparece el sol; entonces las tuyas y las torcazas cantan, sacudiendo sus alitas; las ovejas y los potros corretean en el pasto, mientras los *mistis* duermen, o miran, calculando la carne de los novillos. Al atardecer, el taita Inti dora el cielo, dora la tierra, pero

[15] Bolívar Echeverría, *Valor de uso y utopía* (México: Siglo xxi, 1998), 153.
[16] Kraniauskas, *Políticas*, 71.
[17] José María Arguedas, *Los ríos profundos* (Caracas: El perro y la rana, 2006), 48-49.

> ellos estornudan, espuelan a los caballos en los caminos, o toman café, toman pisco caliente.[18]

A inicios de la novela, el narrador implícito coloca la posibilidad de ver en su totalidad al pueblo indio en el abra de *Sillanayok* como mirador privilegiado. Esta forma de disponer la mirada se ofrece como una ventana abierta para el espectador-lector, aquel que, de algún modo, observa todo desde otro espacio-tiempo.

Concebir la obra de Arguedas de este modo permite asociarla con un ensayo de Echeverría que lleva por nombre "Los indicios y la historia". Su propuesta retoma algunas de las tesis sobre el concepto de historia de Benjamin y la idea del paradigma indiciario de Carlo Ginzburg. La intención radica en reflexionar en torno a la escritura de la historia y a la lectura indicial del pasado —porque se da a través de huellas— como la lectura indicial realizada por el propio Ernesto al recorrer con la palma de su mano la disposición asimétrica, movediza y polimorfa de las piedras del muro incaico. De forma análoga, Echeverría se plantea cómo se deben disponer los sentidos para la lectura: ver, escuchar, palpar, tener el olfato necesario para hallar lo que se presenta como una huella o un eco remoto del pasado. La famosa tesis IX de Benjamin y las que hablan sobre el instante de peligro que confronta el historiador a la hora decisiva de hacer visible —para sí y para los demás— la imagen histórica auténtica, remarcan una forma de mirar que ha quedado retratada en la mirada desorbitada del ángel de la historia.[19]

También se aducen percepciones de una persona o un animal ciego que suele desarrollar con mucha habilidad, a saber, otras formas de prestar atención —como la resonancia de un eco o de una voz— y, como Echeverría lo ha remarcado en más de un texto, a modos de

18 Arguedas, *Yawar fiesta*, 75-76.

19 Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. de Bolívar Echeverría (México: Itaca/UACM, 2008).

sentir la superficie aparentemente lustrosa e impecable de la historia cuando se pasa la mano a contrapelo. Todo ello hace que la historia misma cobre cuerpo y disponga de un territorio que puede recorrerse con la mirada o con las manos, como en un ejercicio de digitación. Echeverría habla de una forma de lectura interpretativa del mundo que se vale de todos los sentidos para intentar rescatar un mensaje que se encuentra incrustado en el pasado, el cual podría constituir parte de una historia emergente sobre un hecho reprimido.

Deriva su importancia mencionar lo anterior porque esta lectura sobre historia indicial es sugerente e incita a pensar en la labor literaria de Arguedas y en la interpretación que Kraniauskas hace de *Yawar fiesta*. Si bien se trata de una novela, esta no deja de tener implicaciones históricas que hacen de su narración un discurso que se refiere al pasado como un problema irresuelto, abierto a su resignificación. De hecho, estas implicaciones —propias de la narración literaria— parecen alumbrar más que un discurso histórico obligado a seguir la línea recta e impecable de lo que realmente sucedió.

Podría decirse que Arguedas intenta retratar un síntoma reprimido que alberga dentro de sí un conflicto latente, el cual impela a los lectores-espectadores de la novela para que dispongan los sentidos de otra manera. De forma análoga, el paradigma indiciario en *Yawar fiesta* —aquel que estaría tan sólo indicando que algo se oculta en la linealidad del discurso— se presenta en el instante en que el toro es lanzado al ruedo, momento en que la "máquina taurina" —tal y como la llama Kraniauskas— es puesta a funcionar.[20] Esta máquina indica, en sí misma, un dispositivo técnico quechua-andino que permite una mirada distinta de los acontecimientos narrados por Arguedas. Estos se remontan a lo sucedido en la puna, cuando se hizo explícita la acumulación originaria permanente y criminal llevada a cabo en la región. Asimismo, lo que se ve y escucha desde el abra de *Sillanayok*

[20] Kraniauskas, *Políticas*, 70-80.

como mirador privilegiado no es solamente la belleza de un paisaje, sino el orgullo que sienten los comuneros al ver su "pueblo indio". Más allá de eso, también se disloca la visión de dicha estampa y se leen las huellas, las marcas dejadas por la acción devastadora del capital. De ahí que lo natural se presente, por un lado, en forma de ecos o reminiscencias míticas de proto-formas que sostienen de manera latente un vínculo sagrado con la naturaleza; por otro, en la medida en que el mismo pueblo indio reconfigura nuevas posibilidades de sentido para ese vínculo, como espacios de resistencia comunitaria ante las configuraciones de valor mercantil capitalista.

Las expresiones de conflicto presentes en la narrativa arguediana —como señala Kraniauskas—, si bien constituyen el mundo andino, no parecen haber sido vistas ni atendidas a cabalidad por las interpretaciones indigenistas o modernistas latinoamericanas de la época. De ahí que, entre toda esta gama de autores, le parezca importante la visión Arguediana, una visión en la que —como bien lo menciona en su estudio sobre *Yawar fiesta*— hay algo que excede la realidad. Dice que hay como un exceso de realidad[21] en las páginas escritas por Arguedas que sale por sus fueros pero que no se percibe a simple vista. No, al menos, si se asume la manera convencional de leer o si se atiende al camino recto que es la forma propia de leer de los *mistis*, de hacer una traza urbana.

Como se aprecia a través de la lectura de *Los indicios y la historia*, Echeverría se remite a las tesis de Benjamin y al paradigma indiciario de Ginzburg para señalar ciertos postulados acerca de cómo es que el historiador emprende una investigación a base de huellas, es decir, a partir de rastros que deben seguirse como un cazador a su presa. Pero dichos rastros no tienen calidad de evidencia, no van más allá de ser indicios de un movimiento que pretende ocultarse o pasar desapercibido a los ojos del cazador. De esta manera, la historia, en su proceso

[21] Kraniauskas, *Políticas*, 60.

de legitimación o autocorrección, pretende borrar o no dejar tras de sí señales de otros caminos recorridos o posibles de recorrer. Así es como dicho ocultamiento lleva al historiador a hacer una lectura crítica, interpretativa o detectivesca de lo que se le ofrece como evidente y a la vista de todos. Se pregunta qué es lo que dicho discurso lustroso e impecable de la historia pretende ocultar.

A partir de la interpretación de Echeverría de la tesis IX de Benjamin, podría decirse que lo anterior alude a la manera como el *Ángelus novus*, en un proceso de autoconciencia y también de autocrítica de la historia, reconoce que, dentro de lo evidente, siempre hay algo que, para afirmarse como tal, se tiene que ocultar o reprimir.[22] Este representa un postulado importante en la relación que puede establecerse entre Echeverría y Arguedas. También hace referencia al modo en que se estudian los fenómenos subterráneos del barroco en la historia de América Latina —en este caso, de la región andina de Perú—. Ese exceso de realidad al que hacía referencia Kraniauskas es sintomático de todas aquellas manifestaciones reprimidas que buscan pasar desapercibidas.

Echeverría lo plantea desde distintos ámbitos. Uno de ellos radica en lo tocante a la modernidad en un estado de disposición polimorfa que se ve cercenado. De ahí que el discurso crítico haga ver cómo, más allá de la modernidad que se ha impuesto como realmente existente, se encuentran alter-modernidades que sobrepasan esa modernidad biunívoca aceptada *de facto* como real. En el caso de la narrativa arguediana, lo que parece reprimirse —desde la visión *misti* o nacionalista-oficial— son las formas en que las mismas comunidades se reconstituyen en la autonomía que marginalmente les está permitida dentro de la modernidad capitalista predominante. Por eso, la narración resalta —con un sentido trasgresor y más allá de los polivalentes sentidos que le otorgan los personajes *mistis*, estudiantes, vicarios, gobernantes—

[22] Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo* (México: Era, 2006), 137.

la iniciativa indígena de construir la carretera Nazca-Puquio en veintiocho días o la misma iniciativa que, a través de engaños, los lleva a construir la plaza de *Pichk'achuri*.

La dificultad de dotar de derechos a lo que se reprime despierta en Echeverría una inquietud por la forma en que se puede llevar a cabo una lectura a base de indicios. Se pregunta cómo comprobar un hecho que, en la medida en que es censurado o reprimido, pasa desapercibido. Cabe recordar el peligro latente para el historiador, el cual radica en que los acontecimientos —ya no sólo censurados, sino configurados como subterráneos o de segundo orden— pasen de forma inadvertida para los lectores. Eso propicia que Kraniauskas tenga a bien señalar que los asuntos medulares a los cuales Arguedas hace referencia sean visibles sólo para aquellos que saben dónde mirar. Pese a su forma de escribir, el mismo Arguedas logra hacer una captura de ellos como si dispusiera de una cámara fotográfica. Como se aprecia en dichas aseveraciones, esto atiende a los postulados de Benjamin acerca de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y a cómo estos postulados sobre la técnica parecen estar presuntamente implicados en su *Tesis sobre el concepto de historia*.

Lo anterior remarca la dificultad aludida por Echeverría cuando menciona la forma en que el historiador se ve desafiado retadoramente por su objeto de estudio. La imagen crucial en *Yawar fiesta* es la "imagen cinemática" del *Misitu* tironeado y capturado por los indios de Puquio, aquella que indica las condiciones en que ellos se re-apropian de lo que con anterioridad formaba parte de su economía. La captura, el sometimiento del *Misitu* y su propia muerte en el ruedo es fundamental y necesaria para re-afirmarse como comunidad autofundada. Eso no alude a la domesticación indígena o a la manera andina de domesticar el ganado, sino a que, por medio de una ancestral economía de supervivencia de producción para el consumo determinado por las necesidades, se vuelve indispensable una forma de afirmarse siempre en continua referencia a lo otro, es decir, a la naturaleza.

También su captura implica una cuestión de prestigio. Como se ha mencionado, esto va más allá de los sentidos sobrepuestos por los personajes ajenos a dicha necesidad. Si bien algunos de ellos se enorgullecen de ser originarios de dicha región, se han reconstituido en otro orden u otra economía. Tal es el caso de Escobar, quien ve la muerte del *Auki-Misitu* como una iniciativa indígena de destruir por voluntad propia su concepción panteísta de la naturaleza; el de don Antenor que, "mientras que su alma está en Lima, su panza está en Puquio";[23] y el de don Julián, quien, en tanto que considera al *Misitu* su propiedad, puede hacer con él lo que le venga en gana —matarlo, donarlo para divertimento de la fiesta o vender su carne a los limeños—. Como quiera todo parece ser cuestión de orgullo. Más allá de eso, cobra relevancia —por ser la imagen verdadera del pasado— aquello que, como un río, recorre de forma subterránea la linealidad del discurso y hace evidente la desmesura de la acumulación originaria por despojo vivida y sufrida. El relato, además de ser narrativo, funge como una "crítica de la economía política propia de la región andina del Perú".[24]

Esta apreciación podría enriquecerse con la lectura de Carlos Oliva. Si el proceso ritual para llevar a cabo la fiesta de sangre conlleva la necesidad de desempeñar una función de reciprocidad con la naturaleza —en especial, en el proceso ritual en que el ayllu de *K'ayau* pide licencia para la captura del *Misitu*—, lo que necesariamente se estaría re-produciendo de forma festiva en el *turupukllay* es lo que —en términos de Echeverría— se entiende como un sacrificio de las "formas naturales" por la acción devastadora del capital. Como se ha mencionado, este no consiste sólo en la muerte del *Misitu* —símbolo que reconecta cosmogónica y míticamente con la naturaleza—, sino que conlleva el sacrificio de una parte de la comunidad —un capeador y un brujo—. Algo se da como intercambio a modo de ofrenda

23 Arguedas, *Yawar fiesta*, 224.

24 Kraniauskas, *Políticas*, 78.

por la vida misma del *Misitu*. Cabe mencionar que la manera como ciertas formas sacras se reactualizan señalaría el carácter contradictorio y conflictivo de la modernidad capitalista en América Latina. Esto sería lo que Carlos Oliva considera un punto de encuentro entre la obra de Echeverría y la de Arguedas. Si la muerte del toro mítico conlleva una re-presentación del acontecimiento trágico del capitalismo, esta tradición festiva podría tener rasgos en común con aquellos elementos barrocos tal y como fueron descritos por Bolívar Echeverría en *La modernidad de lo barroco*:

> Es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo. El *ethos* barroco no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla.[25]

Se considera necesario recalcar que la actitud y la forma como el *ethos* barroco se coloca y se afirma ante esta situación "no borra la contradicción propia del mundo de la vida moderno capitalista".[26] Más bien, parece ver en ella una provocación para crear formas alternas de resistencia. No se puede negar la intervención del capitalismo en el mundo de vida quechua-andino, por eso mismo se requiere señalar que este modo de comportamiento propio de los indios de Puquio —presentado como ambiguo en la narrativa arguediana, ya que se explica en función del sacrificio de las formas naturales— conforma un fenómeno sintomático de la contradicción propia de la modernidad, de lo que esta supone como proyecto civilizatorio porque parece albergar un

[25] Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Era, 2000), 91.

[26] Echeverría, *La modernidad*, 25.

conflicto con aquello que pretendía superar.[27] Un ejemplo emblemático corresponde a la relación que el *ethos* barroco —en este caso, los indios de Puquio— mantiene con la naturaleza y el mito encarnado en el *Misitu*. Ya no es mera reciprocidad, veneración y cultivo de esa forma en armonía. Esta relación que todavía se establece, que los mantiene vinculados a su mundo panteísta, parte del hecho trágico de lo que significó la Conquista para los pueblos originarios: el establecimiento sanguinario de la modernidad-colonialidad. Por eso esta relación está mediada por la contradicción propia de la modernidad. No niega —como señala la cita— la contradicción del mundo en el que vive; por el contrario, parece afirmarse en y contra ella, vivir exigiendo algo más que ella. Para ello construye nuevos códigos, nuevas alternativas de producir sentido que conflictúan la forma económica hegemónica incluso si estas lo único que enuncian o señalan —a manera de un paradigma indiciario— sea precisamente ese carácter contradictorio y devastador del capital.

Cabe destacar que —para Echeverría— la función crítica que cumple la teoría del *ethos* histórico y la del cuádruple *ethos* de la modernidad es la de un mirador por donde pueden estudiarse modos de comportamiento social y fenómenos de la historia de la cultura latinoamericana para ser revalorados y resignificados desde una nueva óptica. A partir de esta nueva visión, el *ethos* barroco tiene la particularidad de ser aquel modo de comportamiento social que, si bien se desarrolla al interior de la modernidad capitalista, se contrapone a ella: elabora de modo subrepticio formas indirectas de resistencia. Como lo señala Echeverría, este *ethos* no vive por y para el capitalismo; vive de una manera que le permite afirmar su inconformidad y construir formas de vida alternativas a la hegemónica.[28] Desde este mirador crítico, la escenificación festiva-ritual en *Yawar fiesta* sería barroca

[27] Echeverría, *¿Qué es la modernidad?*, 12-13.
[28] Echeverría, *La modernidad*, 36.

en la medida en que echa mano de una serie de recursos que sirven para manifestar de forma subrepticia algo más allá de lo que, desde la comprensión *misti*, es posible ver y escuchar. De ser así, se entendería que dicha escenificación implica una forma compleja de expresión de segundo orden. El primero, de carácter premoderno, se encuentra clausurado o intervenido por el proceso voraz de acumulación del capital. De ahí que dicho *ethos* se vea en la necesidad de desplegar un rodeo o un montaje que permita burlar esa clausura. En el caso particular de *Yawar fiesta*, los indios de Puquio se afirman al llevar a cabo su propia forma de resignificar la corrida de toros como tradición festiva. Por eso, esta tradición resulta potencialmente reveladora del fracaso de la modernidad capitalista en su intento de reprimir otras formas de vida. En ese sentido, revela un movimiento contrahegemónico y de afirmación de la forma natural, incluso si se encuentra intervenida por la acción devastadora del capital.

Queda de manifiesto en el despliegue barroco del *turupukllay* que —por increíble que parezca y pese a que se escenifica la permanente acumulación originaria por despojo— los indios todavía siguen estableciendo un vínculo vital con lo sacrificado: la forma natural. Según lo mencionado por Carlos Oliva, este aspecto reside en el hecho de que los indios de Puquio juegan un papel distinto con la naturaleza al jugado en un tiempo anterior al proceso de acumulación originaria. Este papel se ve con claridad reflejado en la relación que establecen con el toro mítico a lidiar:

> Por un lado, el sentido de los cantos y bailes de los indios; por el otro, la ambivalencia del toro, el *misitu*, al que quieren matar, hacer estallar con dinamita si es necesario, pero que, a la vez, veneran y reconocen como el animal sagrado que los conecta con aquello que mitológica y cosmogónicamente los une a la naturaleza y a la permanente pérdida de sentido de su relación con la misma naturaleza.[29]

[29] Echeverría, *La modernidad*, 22.

Existe entre los indios de Puquio una relación ambivalente con la naturaleza. Ya no es una meramente sacra —entendiendo por sacro el modo como dicha conexión se establecía en el mundo premoderno— anterior al proceso de acumulación de valor capitalista. Si esta correspondencia es ambivalente, quiere decir que está tensionada por dos sentidos contrapuestos que conviven en un mismo plano de la realidad. Por un lado, la necesidad de establecer una relación ritual de reciprocidad con la naturaleza; por otro, la imposibilidad de que esta pueda llevarse a cabo franca y de manera abierta debido al despojo y a la mercantificación capitalista que —se quiera o no— afecta tanto a las relaciones sociales de convivencia como a las de reciprocidad establecidas con la naturaleza.

La narrativa de Arguedas refleja justamente ese problema. Hace ver cómo se juega dicho problema en una tradición festiva. Por eso mismo, el mirador que como teoría despliega el *ethos* barroco muestra cómo, en ciertas manifestaciones culturales, se expresa el problema actual del despojo y la mercantificación. En la obra arguediana, los personajes —sean protagonistas individuos o un sector de la población quechua— mantienen un vínculo sagrado quechua-andino con referentes sacros de la naturaleza: los montes, los ríos, los pájaros y otros. En el caso de *Yawar fiesta*, el referente clave relacionado a la naturaleza y al pensamiento mítico es el *Misitu*. Cabe señalar que este —en el sentido que se le ha dado a través de las corridas de toros— no constituye un referente clásico, originario de las tradiciones festivas de los runas; sino que atiende a procesos de indigenización y mestizaje cultural. Los indios de Puquio han asimilado como propia la extranjera corrida de toros y, por tanto, la resignifican. Carlos Huamán ahonda en las características de dicho proceso:

> Ya dijimos que tanto el toro *Misitu* como la corrida de toros no son propiamente quechuas, ambos han sido indigenizados y articulados a la tradición festiva quechua por los mismos indios. Así, en la novela el toro es

"pertenencia" del *tayta Auki*, el Dios montaña; la fiesta es el ritual de encuentro con los poderes del cosmos. En ella la muerte no es de temer. La muerte es un tránsito a otra vida. La falta de respeto al dolor y a la muerte son muestras de valor y fuerza del colectivo. Por esta razón los *runas* se niegan a aceptar la corrida de toros al estilo *misti* y luchan por realizar la fiesta de acuerdo con su tradición.[30]

Hay que señalar que esta tradición festiva resignificada resulta de suma importancia. Esto quiere decir que los indios la han dotado de un significado nuevo, el cual es reivindicativo de sus propias costumbres. Al ser una manifestación de formas de resistencia que se han tornado contrahegemónicas, estas adquieren un significado inédito que revela las necesidades reclamativas de dichos pueblos en el presente.

Más que afirmarse o enclaustrarse en un código civilizatorio premoderno, lo característico de la estrategia de supervivencia propia del *ethos* barroco en una América Latina conquistada, devastada y colonizada es que se ha dado a través de un voraz y poco armonioso proceso de mestizaje cultural. Esta estrategia se ha manifestado en momentos de crisis y supervivencia de la historia donde se ha llevado a cabo una "afirmación de lo propio en la asimilación de lo ajeno".[31] Así sean formas provenientes de códigos culturales opuestos o enemigos, el *ethos* barroco —más que buscar una venganza— asimila sin eliminar el conflicto y exige más de este código ajeno. Al recrearlo, lo lleva a una significación de segundo grado. Lo resignifica a su manera.

La relación de ambivalencia de los indios con el toro mítico, si bien parece ser clara en el relato, es difícil de entender. Por un lado, lo veneran y se dirigen a él con palabras tiernas;[32] por otro, buscan su captura y su muerte. Mientras los indios del *ayllu* de *k'ayau* "piden protección al taita *K'arwarasu* para atrapar al *Misitu*", los habitantes de *k'oñani*

30 Huamán, *Pachachaka*, 125.

31 Echeverría, *La modernidad*, 25.

32 Huamán, *Pachachaka*, 330.

"piden al *Ak'chi* para que no permita que el *Auki* Misitu sea atrapado".[33] Esto manifiesta un desacuerdo o presenta motivos contrapuestos. Ambas comunidades buscan afirmarse y hacer suyo el favor de los dioses. Es cierto que la posibilidad de elegir el destino del *Misitu* parece ser por sí misma conflictiva. Pero, atendiendo la problemática de la modernidad-colonialidad capitalista en la región, parece ser que en la captura del *Misitu* se juegan intereses colectivos no de modo obligatorio compartidos que satisfacen necesidades de su circunstancia actual, lo que, en parte, provoca la tensión.

Es importante señalar que los indios de Puquio también generan un cambio estratégico en el modo de relacionarse con la naturaleza, cuya intención reside en no perder el vínculo que los conecta a ella. Se trata de una estrategia porque —como lo señaló el propio Arguedas en el *Primer Encuentro de Escritores Peruanos* a propósito de su novela *Yawar fiesta*— la captura y muerte del toro mítico alberga un sentido esperanzador para los indios de Puquio en la medida en que, si bien parece sacrificarse algo de su cosmovisión, ella misma se regenera. Este movimiento, por un lado, sirve para estrechar los lazos mágico-religiosos que tienen con la naturaleza; por otro, afirma su mismo universo quechua-andino ante el poder hegemónico de los *mistis*. En palabras de Arguedas:

> El verdadero personaje de esta novela es la masa indígena que destruye un mito que está representado por el toro, el *Misitu*. Cuando el pueblo indígena quiere demostrar su valor ante la gente que lo desprecia, que son los señores, incluso mata a un dios [...] para demostrar que son gentes que tienen valor y que tienen incluso mucho más valor que las gentes que los desprecian a ellos, los señores.[34]

[33] Huamán, *Pachachaka*, 126.

[34] José María Arguedas en Huamán, *Pachachaka*, 127.

Este acontecimiento por igual se manifiesta en el hecho de que los indios, si bien no pueden ejercer una confrontación francamente abierta contra aquellos personajes que les arrebataron sus pertenencias más queridas, sí establecen un vínculo marcado por la relación dependencia-odio. Esto queda de manifiesto en la manera en que los indios conciben la corrida de toros como una forma de desafiar a los *mistis*, de contraponerse de manera cultural al despojo económico:

> Mirando la cara de los vecinos, los comuneros de los cuatro ayllus tenían fiesta; el regocijo era igual para todos los indios de Puquio. Y desafiaban en su adentro a los mistis: —¿Dónde habiendo de mistis? Con su caballito nazqueño, con su apero de plata, con su corbatita, badulaquean. Con trapo no más. ¿Dónde habiendo hombre para Tankayllu?[35]

La relación de conflicto también queda manifestada en *Los ríos profundos*, cuando el narrador principal señala que el padre y el tío de Ernesto "eran parientes, y se odiaban".[36] Como puede verse, en *Yawar fiesta* existe una conexión ambivalente que tiene su propia lógica. Juega una posición que se coloca entre un sí y un no, marcada por el odio y por el sacrificio de algunas de sus partes —el toro mítico, el brujo, un capeador[37]—. Esta representación procura que los diversos personajes de la historia en tensión no se maten entre sí.

La ambivalencia a la cual Carlos Oliva alude en su texto introductorio a la obra de Kraniauskas, proporciona la pauta para comprender la literatura de Arguedas a la luz de la filosofía de Echeverría, en particular, de lo que este autor menciona en torno al "sacrificio fundante de la socialidad moderna".[38] En su segunda tesis acerca de modernidad y

35 Arguedas, *Yawar fiesta*, 148.

36 Arguedas, *Los ríos*, 46.

37 Oliva, *John Kraniauskas*, 24.

38 Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud* (México: Era, 2010), 140.

capitalismo,[39] Echeverría recuerda que el fundamento de la modernidad estaba basado en la posibilidad de ejercer otro tipo de relaciones con el mundo natural. Se trataba de una relación que pretendía ir más allá de la establecida en las civilizaciones arcaicas. Buscaba ir más allá de estas porque la amenaza latente ante la escasez era casi absoluta y jugaba un papel fundante en cuanto al pacto entre comunidad y naturaleza. Desde esta lógica, gracias al desarrollo de la neotécnica y, por consiguiente, del paso de una escasez absoluta a una relativa, es posible establecer una vinculación con la naturaleza no mediada ni por la violencia ni por dicha amenaza.

No obstante, la modernidad realmente existente parece traicionar ese fundamento y reactualizar de manera artificiosa la escasez absoluta de las civilizaciones arcaicas. El papel que la modernidad juega con su propio fundamento es deshonesto, traiciona sus principios en la medida en que no libera por entero al ser humano del peligro de la escasez absoluta. Destaca de dicha tesis que la violencia constitutiva de la *modernidad realmente existente* es aquella que se juega en otro orden, en otra lógica, la lógica ciega del capital. Si bien como en la antigüedad parte de un sacrificio, este es uno desarrollado en un modo de producción y de intercambio mercantil capitalista donde lo sacrificado es la forma natural por la de la valorización del valor, algo inédito que en sentido estricto no marcaba la pauta en las relaciones sociales arcaicas.

Qué relación tendría lo anterior con la obra de Arguedas. Conforme a lo señalado por Kraniauskas, si se parte de concebir a *Yawar fiesta* como una crítica literaria de la economía política en Perú, es posible comprender la fiesta de sangre desde los propios dispositivos narrativos de decodificación de la novela como una respuesta al sacrificio fundante de la modernidad. Mientras que los personajes de la novela que representan lo civilizado rechazan las corridas de toros de los indios por considerarlas salvajes y sangrientas —sin dejar de mostrar

39 Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad* (México: Era, 2018), 144-145.

fascinación por ello—, el mirador indígena —la visión en general que transmite la narrativa crítica arguediana— desmonta esa idea a tal grado que liga dichas manifestaciones festivas y religiosas con el despojo y la opresión que debieron padecer los indios para que esta civilización se cimentara. Más que extirpar esa violencia constitutiva de las comunidades indígenas —como querían los gobernantes—, la fiesta de sangre la refleja, la de la barbarie civilizatoria propia de la modernidad. Esta genera o produce manifestaciones barrocas de "afirmación de la vida hasta en la propia muerte",[40] es decir, formas de resistencia por parte de los indios que intentan lidiar con esa violencia. De ahí que el sacrificio del toro, la forma de apresarlo, de someterlo, de venerarlo y sacrificarlo, de hacer de su muerte una fiesta de sangre, no constituye ya una reivindicación sólo de algo meramente sacro o arcaico, sino del mismo despojo y opresión padecida por los indios a raíz de la acumulación continua del capitalismo. Según lo mencionado por Kraniauskas: "Desde el punto de vista del abra, el despojo constituye el campo de connotaciones más importante de la novela, desde la imagen casi elástica del toro atado, hasta, más adelante, su sacrificio definitivo".[41]

Todo el mundo arguediano, si bien está marcado por el despojo vivido y sufrido durante la modernidad-colonialidad, continúa trazando una relación vital con la naturaleza a través de recursos mágicos o rituales renovados. Cabe señalar que Echeverría no pierde de vista, en su reflexión filosófica sobre la definición de la cultura y de la modernidad, el pacto mágico que las poblaciones vinculadas con tradiciones rituales establecen con el mundo natural. En ese sentido, asevera que la dimensión cultural, el proceso de significación que se juega en el acto de producir y consumir valores de uso, es crucial en el uso de la técnica como mediación con la naturaleza. Incluso si es una técnica que se afirma a sí misma como mágica o neotécnica, que por una vía

40 Echeverría, *La modernidad*, 39.

41 Oliva, *John Kraniauskas*, 74.

lúdica busca crear formas nuevas de relacionarse con ella, establece aquellas que van más allá de un nexo de dominio y poder sobre ella. En el caso de *Yawar fiesta* esta forma mágica de vincularse con la naturaleza la ejercen los indios de Puquio al comunicarse con seres sagrados. En ello puede apreciarse una correspondencia cognitiva donde se pide un favor a los dioses a cambio de una ofrenda. Es el caso del brujo llevado por los *K'ayaus* que, al ser embestido por el toro, se convierte en ofrenda, es decir, los comuneros interpretan su muerte como un modo de intercambio recíproco:

> —*Layk'a*. Su vida ha pagado al Negromayo por *Misitu*. —Pero va morir en *Pichk'achuri*, con dinamita. Iban a mirar el cuerpo del *layk'a*. Estaba rajado, de arriba abajo; sus entrañas estaban depositadas junto al cuerpo. Todo el claro del *k'eñwal* se llenó de indios. En un rinconcito, el *Misitu* temblaba. Los *k'ayaus* lo miraban, tristes. Era un animal de puna no más. ¡Ahí estaba! Bien amarrado, bien templado por el Raura, contra el *k'eñwal*. Ya no había rabia; estaban todos en silencio.[42]

En la narrativa de *Los ríos profundos* esta función resulta similar. Se ejerce a través del juego, de la mirada de un niño que sabe que su *zumbayllu* —un recurso mágico-ritual— contiene un brujo cuya invocación permite que el mensaje que quiere transmitirle a su padre viaje a través del sonido emitido por este al girar:

> —Si lo hago bailar, y soplo su canto hacia la dirección de *Chalhuanca*, ¿llegaría hasta los oídos de mi padre? —pregunté al "*Markask'a*". —¡Llega, hermano! Para él no hay distancias. Enantes subió al sol. Es mentira que en el sol florezca el pisonay. ¡Creencias de los indios! El sol es un astro candente, ¿no es cierto? ¿Qué flor puede haber? Pero el canto no se quema ni se hiela. ¡Un *layk'a* winku con púa de naranjo, bien encordelado! Tú le hablas primero en uno de sus ojos, le das tu encargo, le orientas al

[42] Arguedas, *Yawar fiesta*, 433-434.

> camino, y después, cuando está cantando, soplas despacio hacia la dirección que quieres; y sigues dándole tu encargo. Y el *zumbayllu* canta al oído de quien te espera; ¡Haz la prueba, ahora, al instante![43]

Esto habla de "formas que tienden a un intercambio no mercantil para establecer su socialidad",[44] las cuales están, por consiguiente, en constante pugna o incomprensión con la forma mercantil debido a que en ellas no hay una pretensión de acumular riqueza. Echeverría sabe que el recurso mágico es esencial en las formas indias de relación social y en la relación con la naturaleza en Latinoamérica. Tanto así que dicho recurso forma parte de la estrategia barroca que, en distintos ámbitos, ejercen los indios para recrear buena parte de su mundo en apariencia perdido.

Resulta pertinente repensar lo mencionado hasta ahora a partir de un elemento que parece característico de lo que Echeverría concibe como la estrategia propia del *ethos* barroco y su manera de posicionarse frente al mundo: el modo como dicho *ethos* se relaciona con las formas naturales, al hecho de que las afirme incluso cuando la modernidad-colonialidad pretenda asumirlas como "vencidas y enterradas".[45]

Es notorio cómo este elemento también está presente en la obra de Arguedas. Lo interesante es que —según lo mencionado por Kraniauskas— está de forma oral y, por consiguiente, efímera. Se conoce la manera como Arguedas construye códigos narrativos a partir de la oralidad y la musicalidad predominantes en la cultura quechua de la región andina de Perú. No es extraño entonces que sea a través de este medio que se haga explícita cierta resonancia de los sonidos que viajan y se permiten escuchar en su obra. Son sonidos interconectados con lo que acontece subterráneamente en la forma como la estrategia barroca

43 Arguedas, *Los ríos*, 176.

44 Oliva, *John Kraniauskas*, 9.

45 Echeverría, *La modernidad*, 39.

hace vivible lo invivible del capital[46] o —como los llama Kraniauskas— "sonidos que evocan el despojo".[47] En *Yawar fiesta,* la relación ambivalente establecida con el toro mítico, también se pone de manifiesto con los sonidos que emite el *wak'awak'ra,* la corneta en forma de espiral hecha con trozos de cuerno de toro cuya función, si bien suele ser la de generar disposición de ánimo para el ataque, se vincula con la nostalgia justo antes de la captura del *Misitu.*[48] Esta sensación de despojo está muy presente en la obra de Arguedas. Se siente como un desgarro la manera en que son privados, no sólo de sus pertenencias sino de un mundo en sí, o se vuelven ajenos en el mundo que antes les pertenecía. Esto lo reafirma Carlos Oliva en su estudio introductorio sobre la obra de Kraniauskas. Tiene su razón de ser en el proceso de mercantificación, ya que regresan a su tierra como otros. Escribe Kraniauskas: ya "eran vistos como mercancías en potencia".[49] Así, cuando el principal sello de humanidad del otro es su transformación en mercancía —en fuerza laboral— queda claro el espectro de narración de *Yawar fiesta.*[50]

Todos estos conforman elementos que parecen tener la pretensión —como diría Echeverría— de "afirmar lo trágicamente característico de la modernidad"[51] y la manera particular en que el *ethos* barroco se desenvuelve en ese mundo al no negar ni ignorar que durante la modernidad-colonialidad se da un sacrificio de las formas naturales. Que los indios de Puquio no puedan establecer una relación totalmente sacra con la naturaleza y deban, por tanto, hacer un rodeo para seguir manteniendo un vínculo con ella en la modernidad, constituye una relación que a ratos llega a ser de profundo desconsuelo. Mediante

46 Echeverría, *La modernidad,* 37.

47 Kraniauskas, *Políticas,* 70.

48 Huamán, *Pachachaka,* 279.

49 Kraniauskas, *Políticas,* 71.

50 Oliva, *John Kraniauskas,* 21.

51 Echeverría, *Valor de uso,* 112.

cantos se despiden de los animales que les son despojados; *Kokchi*, el *layk'a* de los *k'oñani*, se despide del toro y se lamenta de que deba ser sacrificado:

> Entonces los punarunas, con sus familias, hacían una despedida a los toros que iban a la quebrada, para aumentar la punta de ganado que el patrón llevaría al "extranguero". Entonces sí, sufrían. Ni con la muerte, ni con la helada, sufrían más los indios de las alturas. —¡Allk'a, callejón, pillko, para la punta! —mandaban, al amanecer, los comisionados. Los mak'tillos y las mujeres se alborotaban. Los mak'tillos corrían junto a los padrillos, que ese rato dormían en el corral. Con sus brazos les hacían cariño en el hocico lanudo. —¡Pillkuchallaya! ¡Dónde te van a llevar, papacito! El pillko sacaba su lengua áspera y se hurgaba las narices; se dejaba querer, mirando a los muchachos con sus ojos grandes.[52]

Como también se deja ver con el uso del *wak'awak'ra*, los sonidos que permiten escucharse en la narrativa arguediana evocan la resistencia cultural quechua —como diría Carlos Huamán—. Lo que se afirma en sus páginas es "la voz comunal entremezclada con el cosmos que le otorga fuerza y carácter mágico y mítico".[53]

En el caso de Bolívar Echeverría, el texto donde se aborda de forma directa el carácter o el temperamento propio del *ethos* barroco es aquel donde hace una relación entre la personalidad de Alonso Quijano y los indios mestizos de la América española.[54] En ese caso, si bien se aborda un temperamento taciturno, más que oprimir, empuja a los indios a recrear otro mundo mediante un montaje barroco. Aunado a ello, resulta interesante ver cómo, en *Los ríos profundos*, Ernesto es llamado por uno de sus compañeros del colegio "el quijote de Abancay", como si se tratara de un "loco vagabundo" que ve gigantes donde hay

52 Arguedas, *Yawar fiesta*, 65.

53 Huamán, *Pachachaka*, 126.

54 Echeverría, *Modernidad*, 183-193.

molinos de viento. Si bien desde la perspectiva occidental esto se percibe como una locura, lo que en realidad Ernesto está haciendo es recrear, mediante los cantos y el juego, un mundo donde la magia y lo mítico cobran un papel de gran importancia. El valor que para Arguedas tenían determinados sonidos propios de la cosmovisión quechua-andina, se ejemplifica con fuerza en aquella digresión antropológica que hace del trompo en dicha novela.[55] Desde su nombre en quechua, que tiene una estrecha relación con el sonido que emite al girar, hasta otros recursos de la oralidad que lo vinculan a una técnica mágico-ritual, la cual Ernesto parece recomponer a través del juego.

Conclusión

Por medio de la interpretación de Carlos Oliva a la obra de Kraniauskas, se ha pretendido mostrar que existe una conexión entre lo que acontece con el *Misitu* —mundo natural/mito/Dios— y el despojo de tierras y ganado indio —economía indígena—. La muerte del *Misitu,* si bien tiene una significación reivindicativa del mito como fuerza de la naturaleza que la comunidad hace suya, es una significación ya mediada por la acción devastadora del capital y su lógica ciega de carácter autodestructivo. Su muerte indica que hay una ruptura con los sentidos de la tierra, con los lazos que vinculan a los indios con el mundo natural, los cuales deben ser recompuestos. Esto juega un papel vital porque la novela, al disponer la mirada para reconocerlo, plantea a la obra como una crítica a la economía política en la región andina del Perú. Desde esa perspectiva, la apropiación mercantil de tierras y animales representa —para los indios— un desencantamiento de su mundo. El *laik'a Kokchi,* quien tiene poder para hacerse entender con los animales, representa la voz comunal que lamenta profundamente la muerte del *Misitu,* el hecho de que haya sido lazado y sacado de su

[55] Arguedas, *Los ríos,* 114-140.

k'eñwal de Negromayo —su lugar de origen— para ser sacrificado en el ruedo. Este representa un elemento trascendente porque hace ver que, en la narrativa arguediana, la mediación histórica de la modernidad capitalista como desencanto del mundo es determinante.[56] Esto también se señala en *Los ríos profundos* cuando Ernesto, en su visita al Cusco, su padre lo lleva para que contemple la catedral:

> Pero las piedras son como las del palacio de Inca Roca, aunque cada una es más alta que la cima del palacio.
> —¿Cantan de noche las piedras?
> —Es posible.
> —Como las más grandes de los ríos o de los precipicios. Los incas tendrían la historia de todas las piedras con "encanto" y las harían llevar para construir la fortaleza. ¿Y estas con que levantaron la catedral?
> —Los españoles las cincelaron. Mira el filo de la torre. Aun en la penumbra se veía el filo; la cal que unía cada piedra labrada lo hacía resaltar.
> —Golpeándolas con cinceles les quitarían el "encanto".[57]

Los conquistadores tienen la capacidad de desencantar porque parten de emplear una técnica instrumental que, más que constituirse en referencia al mundo natural, se afirma en abierta confrontación a él. Es esta ajenidad con la naturaleza propia de los conquistadores aquello que les permite destruirla. A raíz de esto, la pregunta central es cómo —en un contexto de la primera mitad del siglo XX— los indios de Puquio reencantan su mundo por un camino que sea viable en esta serie de cambios e intervenciones económicas, que se ajuste, que les dé la vuelta empleando una serie de remontajes identitarios a partir del mito como centro o núcleo que es intervenido y retrabajado. Pregunta fundamental porque —empleando las palabras de Arguedas— el hecho de que suceda dicha intervención no mata en ellos lo

56 Kraniauskas, *Políticas*, 79.

57 Arguedas, *Los ríos*, 53.

mágico. Al final, la forma en que se resignifica el *Misitu* en *Yawar fiesta* o la forma de hacerlo en diversos objetos con una fuerte carga simbólica mágico-religiosa en el uso cotidiano y en el juego —como hace Ernesto en *Los ríos profundos*—, sea en un ámbito festivo, lúdico o en el acto simple comunicativo o productivo,[58] es reivindicativo de una técnica mágica, la cual sigue teniendo una presencia como reminiscencia poderosa.[59] Por eso mismo, los remontajes culturales presentes en esta narrativa no son indicio de aculturación. Arguedas —como él mismo sintió la necesidad de señalar— no constituye un aculturado. De igual forma, su obra tiene un potencial vigente hasta nuestros días. Presenta grandes retos para pensar fenómenos de "transculturación", como señala Rama, o de "transnaturalización", como apunta el propio Echeverría.

Bibliografía

Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. Madrid: epublibre, 2015.

______. *Los ríos profundos*. Caracas: El perro y la rana, 2006.

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. de Bolívar Echeverría. México: Itaca/UACM, 2008.

Cortés Ortega, Ricardo. "La melancolía del mestizo aindiado: en torno al concepto de *ethos* barroco en *Los ríos profundos* de José María Arguedas". En *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas,* coordinado por Carlos Huamán. México: UNAM-CIALC, 2022.

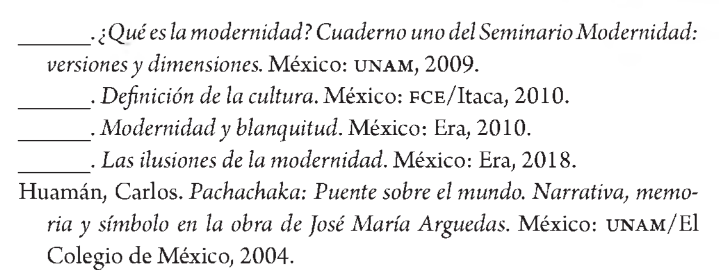
Echeverría, Bolívar. *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI, 1998.

______. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2000.

______. *Vuelta de siglo*. México: Era, 2006.

58 Carlos Oliva, *Semiótica y capitalismo: ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría* (México: UNAM/Itaca, 2013), 35.

59 Oliva, *Semiótica y capitalismo,* 51.



______. *¿Qué es la modernidad? Cuaderno uno del Seminario Modernidad: versiones y dimensiones*. México: UNAM, 2009.

______. *Definición de la cultura*. México: FCE/Itaca, 2010.

______. *Modernidad y blanquitud*. México: Era, 2010.

______. *Las ilusiones de la modernidad*. México: Era, 2018.

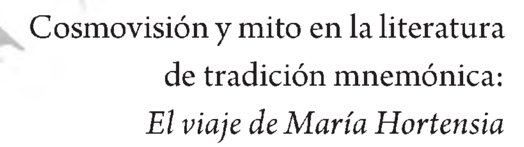
Huamán, Carlos. *Pachachaka: Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: UNAM/El Colegio de México, 2004.

Kraniauskas, John, *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. Trad. de Ari Bartra. México: Flacso, 2012.

Mancera, Francisco. "Los ríos profundos". En *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*, compilado por Diana Fuentes, Isaac García Venegas y Carlos Oliva. México: Ítaca, 2012, 339-340.

Oliva Mendoza, Carlos. "John Kraniauskas Estudios sobre la acumulación originaria en Latinoamérica". *Devenires 21*, núm. 41 (2020): 9-37.

______. *Semiótica y capitalismo: ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. México: UNAM/Itaca, 2013.



Cosmovisión y mito en la literatura de tradición mnemónica: *El viaje de María Hortensia*

Gabriel Hernández Soto

Introducción

La apropiación de la escritura por parte de las culturas amerindias da cuenta de un largo proceso de resistencia cultural. Durante la Colonia, la escritura fue una herramienta de dominación y, sobre todo, una prueba de la supuesta superioridad cultural de los europeos. La situación no mejoró con el surgimiento de los estados nacionales durante el siglo XIX, época en que los altos niveles de analfabetismo escindían a la población en letrados e iletrados. Esto propició que el tema indígena fuese formulado exclusivamente desde la perspectiva letrada, es decir, criolla y metropolitana. El indio sólo era objeto de representación que permitía decorar los relatos occidentalizados de los escritores blancos.

A la par de esto persistió —y aún persiste— una tradición literaria latinoamericana donde el indígena es el sujeto de enunciación. Por tanto, muestra la forma particular en la que las culturas indígenas conciben su mundo y el universo. Obviamente, esta literatura *otra* no tuvo acceso al ámbito editorial. Su forma de manifestación, la oralidad performática —porque su actuación no implica sólo lo narrativo; también incluye al canto, la música, la danza: lo ritual—, la volvía ajena a la noción occidental de la literatura. Desde la crítica literaria del eurocentrismo se le ha denominado mediante un oxímoron: literatura oral.

La aparición de escritores indígenas o de escritores arraigados en la cultura indígena, un producto de los proyectos modernizadores de mediados del siglo XX, supuso una prueba a la visión euro centrada de lo literario en América Latina. Las obras de estos autores transculturados simple y llanamente no obedecían los cánones occidentales. Por el contrario, parecían reproducir la poética de la literatura oral. Dicha situación no ha menguado. Novelas publicadas en los últimos años desafían los preceptos tradicionales y, de manera principal, la forma en que se ha entendido a la literatura oral: "podemos postular que la irrupción de las literaturas indígenas —así, en plural— en el campo de los estudios literarios tiene efectos transformadores en la constitución del campo literario mismo y en sus distintas dimensiones".[1]

Este estudio se ocupa de cuestionar, precisamente, los conceptos literarios y culturales mediante los cuales se ha estudiado la literatura andina. A partir de *El viaje de María Hortensia* de Porfirio Mamani Macedo, se controvierte la idoneidad de conceptos como *forasterismo* y sentimiento de *orfandad*, fundamentos de la interpretación de la narrativa andina. Además, critica la propiedad teórica del término Literatura oral a partir de lo postulado por Yásnaya Aguilar. Esto permitirá identificar cómo y, sobre todo, por qué la literatura andina actualiza el mito del *Inkarri*.

En este sentido, debe realizarse una primera aclaración teórica fundamental: qué se entiende por *literatura andina*. El término no alude a una cuestión geográfica; sino a una tradición de raigambre indígena opuesta, desde tiempos coloniales, a la tradición limeña de cariz criollo: "se aboga por la clasificación denominada 'narrativa andina' porque esta permite postular un proyecto estético-político literario que supera un enfoque racial (creer que la pugna sólo comprende una

1 Laura Almandós, Carmen Elisa Acosta y Víctor Viviescas, "Una introducción posible a las literaturas indígenas contemporáneas en América Latina y el Caribe", *Literatura: teoría, historia y crítica* 24, núm. 2 (2022): 14.

lucha de razas) y rural (indicar 'andina' meramente por la ubicación espacial donde transcurre la representación textual)".[2]

La narrativa andina contemporánea

El viaje de María Hortensia, de Porfirio Mamani Macedo, relata la historia de una búsqueda de justicia. Veinte años después de haber sido enviada a Lima para trabajar como sirvienta, la protagonista regresa a Bellapampa con la intención de descubrir quiénes asesinaron a su padre y, por tanto, provocaron la desarticulación de su familia y su martirio en la capital del país. En tanto que el asesinato es producto de la situación de injusticia colonialista, la novela se vincula de manera tangencial con la literatura contemporánea andina del postconflicto armado interno que, "asumiendo pautas como transterritorialidad, fragmentación y autoficción, [...] indaga en la historia de sus padres para aproximarse también al pasado oculto de su país".[3] Si bien la novela no refiere directamente al conflicto armado interno, sí se centra en la investigación de un crimen producido por el injusto régimen gamonal, racista y colonialista: "Cometer estas atrocidades fue posible debido a que la cultura predominante de exclusión, discriminación y racismo en el Perú, consintió ver y pensar a aquellos que viven en un frágil estado de precariedad (los indígenas, los pobres, los campesinos, niños y mujeres) como sacrificables".[4]

2 Edith Pérez Orozco, "Racionalidades en conflicto: Cosmovisión andina (y violencia política), en *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado", *Letras*, núm. 119 (2013): 198.

3 Mónica Cárdenas Moreno, "Viaje y memoria familiar en la novela peruana del posconflicto", *Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas*, editado por Teresa Basile y Cecilia González (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2020), 373.

4 Rocío Ferreira, "Cuentos del postconflicto peruano: entre el dolor y la esperanza en *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror*", *América sin Nombre*, núm. 22 (2017): 19.

Dado que se enuncia desde la perspectiva indígena y, por tanto, propicia que la voz del subalterno sea escuchada, se manifiesta como una actualización del tema indígena en la literatura latinoamericana, es decir, como un "sucesor natural de las novelas indigenistas y neoindigenistas de comienzos del siglo XX y más recientemente de la narrativa andina"[5] y la narrativa transculturada, cuyos tópicos actualiza para dar una visión *otra* del Perú actual. Ahora bien, dado que los aspectos fundamentales de la literatura andina han sido la oralidad y la memoria, es preciso indagar cómo *El viaje de María Hortensia* configura esta poética particular.

Oralidad, oratura, oralitura y tradición oral

La literatura andina ha sido identificada con la oralidad y, por tanto, resulta contraria a la literatura criolla, la cual proviene de la tradición escrita. El problema radica en que, cuando alude a la oralidad en la narrativa andina, la crítica hace referencia a varios conceptos. Por una parte, se refiere a la inclusión de vocablos y algunos símbolos indígenas. Quiroz, por ejemplo, menciona que en *Rosa Cuchillo* "destaca la incorporación de los giros lingüísticos quechuas, la representación del habla popular y la inserción de los códigos culturales andinos".[6] Por otra, la oralidad también hace referencia a la escritura de leyendas y mitos que la tradición oral ha mantenido viva.

En la narrativa literaria contemporánea, también se encuentra representado el mito. Podemos mencionar el cuento "La agonía de Rasu-Ñiti" y

[5] Edgar Luis Larrea, "Del indigenismo literario a la novela de la guerra interna: evolución y presente de la narrativa autóctona en el Perú" (tesis doctoral, Universidad de Carolina del Sur, 2017), 103.

[6] Víctor Quiroz, "Dualidad y diálogo postcolonial: desmarginalización de la lengua popular y del pensamiento andino en *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado Lucio", *Iberoamericana*, núm. 37 (2010): 104.

> la novela *Todas las sangres* (1983), ambos de Arguedas, en la forma de un dios que crece o como un río subterráneo; la pentalogía de Manuel Scorza, en especial *El jinete insomne* (1991) y *La tumba del relámpago* (1998); *Rosa Cuchillo* (2018) y *El cerco de Lima* (2013), de Óscar Colchado; y *Ximena de dos caminos* (2007), de Laura Riesco. Asimismo, la poesía quechua de Washington Córdova, Fernando Villena Villegas, José María Arguedas y Edwin Flores, entre otros.[7]

Con el término oralidad también se alude a la conformación de la trama novelesca donde se plasma la dicotomía entre oralidad y escritura, un aspecto formulado por la narrativa transculturada. Por ejemplo, esto ocurre en *Grande sertao: veredas,* de Joao Guimaraes Rosa, novela basada en la narración oral de un informante —el oralitor— dirigida a un narratario, un intelectual.

En *El viaje de María Hortensia* se manifiesta como el empleo o re-creación de la oralidad popular. El pasaje que organiza la novela, el asesinato del padre de María Hortensia, se configura desde la lógica propia de la leyenda y el rumor: "Por eso me acuerdo muy bien de aquella tarde, ya cuando el crepúsculo del día estaba terminando, resonaron en todo el pueblo aquellos tiros que todos sentimos, como si estuvieran dirigidos a cada uno de nosotros".[8] Es indudable que la narrativa andina proviene de la tradición oral; sin embargo, se precisa analizar a la oralidad en tanto poética —una forma particular de concebir lo literario—, no como una vía de transmisión de conocimientos, pues se trata de dos fenómenos distintos. Ocurre algo similar con la relación escritura/literatura. La primera constituye un canal de comunicación; la segunda, una expresión con pretensiones artísticas. Omitir esta distinción solamente puede llevar al equívoco. Es un

7 Mauro Mamani Macedo, "El mito de Inkarri en los cantos quechuas", *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, núm. 27 (2021): 262.

8 Porfirio Mamani Macedo, *El viaje de María Hortensia* (Lima: Ediciones Altazor, 2013), 52.

sinsentido, por ejemplo, suponer que la literatura de tradición oral hace alusión a la transmisión verbal, pues no se debe perder de vista que lo que se está estudiando son novelas, es decir, literatura escrita.

La crítica ha empleado los términos *oratura* y *oralitura*,[9] conceptos creados en el estudio de la literatura en lenguas africanas, para describir las poéticas ajenas a la tradición escrita occidental. El problema reside en que no existe un consenso al respecto de los límites entre ambas y esto provoca que se les utilice de manera indiscriminada. Además, suele empleárseles para aludir mayormente a la literatura de tradición oral que se manifiesta de forma performativa —danzas, cantos, rituales—, es decir, de manera oral. Poco se ha estudiado al respecto de la literatura escrita fundamentada en la tradición oral, por ejemplo, la literatura transculturada.

Estos dos casos representarían a cabalidad la distinción entre *oratura*, una expresión oral con pretensiones estéticas, y la *oralitura*, una manifestación escrita que traslada a la escritura la poética de la tradición oral, es decir, la *oratura*, dicotomía discutida por Carlos Huamán en sus diversas disertaciones académicas. Así, cuando la crítica hace alusión a la inclusión de ciertos giros lingüísticos o de vocablos quechuas —"la lengua literaria empleada en la producción discursiva de Colchado se muestra como una norma inclusiva que hace frente al carácter excluyente del Estado peruano"[10]— estaría aludiendo a la *oralitura*, pues *Rosa Cuchillo* es una novela. Por el contrario, cuando la crítica atiende al análisis de *waynos* como *Adiós, pueblo de Ayacucho,*

9 Fernando Garcés Velásquez, "Oralidad, literatura oral y oralitura quichua: la producción de la editorial Abya-Yala", en Tania González, Catalina Campo, José E. Juncosa y Fernando García (eds.), *Antropologías hechas en Ecuador. Tomo IV. El quehacer antropológico* (Quito: Asociación Latinoamericana de Antropología, 2022); Diana Carolina Toro Henao, "Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales", *Lingüística y literatura*, núm. 65 (2014): 239-256.

10 Quiroz, "Dualidad", 105.

una canción interpretada por guitarristas cuya actuación configura una *performance*, a la oratura.

La distinción entre *oratura* y *oralitura*, sin embargo, parece limitarse a la performatividad. El rasgo que ambas comparten es provenir de una matriz cultural, en otras palabras, son expresiones artísticas de una cosmovisión. Por consiguiente, aludir a la oralidad en una obra escrita o emplear el término literatura oral resulta más problemático de lo que se suele pensar. Tal y como señala Carlos Pacheco en *La comarca oral*, la oralidad literaria es una poética, una forma particular de concebir lo literario, no un mero canal de comunicación:

> Desde una perspectiva semejante, la oralidad no puede entonces concebirse sólo como el predominio de una modalidad comunicacional ni, en términos negativos, como privación o uso restringido de la escritura ni, finalmente, como una suerte de subdesarrollo técnico o atraso cultural, sino como una auténtica economía cultural, relativamente autónoma, que implica —en relación directa con ese predominio o exclusividad de la palabra oral— el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones del mundo, sistemas de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio y, por supuesto, ciertos productos culturales con características específicas que difieren en mayor o menor grado, pero de manera significativa, de sus equivalencias en culturas dominadas por la escritura, la imprenta o los medios electrónicos.[11]

Emplear el concepto oralidad para describir novelas como *El viaje de María Hortensia* resulta equívoco. Por su parte, la discusión en torno a la distinción de la *oratura* y la *oralitura* puede resultar engorroso. Por tanto, acaso el concepto idóneo para identificar a esta literatura proveniente de la oralidad de cuño indígena sea la de Literatura de tradición

[11] Carlos Pacheco, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea* (Caracas: La casa de Bello, 1992), 35.

oral. Dicho concepto permite señalar que se trata de un texto escrito al tiempo que afirma su diferencia respecto de la literatura de tradición escrita, es decir, de la literatura concebida desde la perspectiva eurocentrada traída e impuesta por los españoles durante el periodo colonial, la cual ha fundamentado también la noción literatura —y, por tanto, la de prestigio artístico— en los estados neocoloniales.

Ahora bien, esta distinción debe estar acompañada por un aparato crítico por igual descolonizado.

> Esta extrañeza reclama, entonces, nuevos modos de abordaje de lo literario. En primer lugar, la condición de autonomía de la obra literaria debe ceder espacio al carácter relacional y contextual de la producción literaria en el contexto de otras prácticas sociales individuales y colectivas que, si bien es posible constatar en otros movimientos literarios, recibe un énfasis expresivo cuando se trata de la incorporación de las literaturas indígenas en los estudios literarios. Esto significa que la condición que determina el valor estético de la obra literaria debe también entrar a negociar su autonomía con otras condiciones del acontecimiento literario: la transmisión de un saber, la prolongación de una memoria, el efecto curativo de un canto, el poder transformador de la comunidad de las prácticas de intercambio y de compartir la palabra, la preservación de una lengua con amenaza de extinción.[12]

Si esto no ocurre, entonces simplemente se asimila la literatura de tradición oral a la literatura de tradición escrita. Al hacerlo, se pierde toda posibilidad de comprender la cosmovisión que ha producido ese texto. El problema es, por tanto, el empleo de conceptos erróneos. Por ejemplo, cuando se alude a la devastación provocada por la violencia estatal se emplean términos que corresponden a formulaciones occidentales: “la noción de lugar atroz e imposible redunda en la representación literaria de un *locus horridus,* una forma extrema del espacio de violencia

[12] Almandós, “Una introducción”, 13.

sobre poblaciones indígenas que se sitúa, por lo demás, en las antípodas del *locus amoenus*".[13] Otro escenario es que, cuando se intenta identificar a la representación de la oralidad, es decir, al uso de múltiples voces, la crítica acude a la polifonía, concepto ideado para describir a la novela europea de tradición literaria escrita: "estas narrativas se alejan de una voz heterodiegética y omnisciente para dar paso a la polifonía y con ello no sólo cambian un simple aspecto formal, sino que instauran una nueva perspectiva de los acontecimientos".[14] Esto resulta paradójico porque la literatura de tradición oral es la expresión de una cultura en resistencia, es decir, de una cultura transculturada, no de una aculturada:

> la escritura arraigada en la tradición oral es liberadora puesto que permite subvertir los géneros literarios occidentales de los que se apropian los escritores nativos, escritores que han estudiado en instituciones académicas colonizadoras y en cuya producción literaria subyace una rebelde (y consciente) transculturación.[15]

De ahí que, cuando la crítica habla de la oralidad en la narrativa andina, aún piensa a la literatura sólo desde la perspectiva eurocentrada. Por tanto, entiende a la oralidad como un sistema primitivo de comunicación que puede recrearse en la escritura para caracterizar personajes. Esa era, por cierto, la lógica de la literatura indigenista. La literatura de tradición oral es más que eso; es parte de una cosmovisión distinta.

[13] María Teresa Johansson, "La sierra militarizada: imaginario geográfico del genocidio en la narrativa peruana contemporánea", *Universum* 35, núm. 2 (2020): 116.

[14] Carmen Jhoana Díaz Atilano, "Narrativas alternativas de la violencia en *Rosa Cuchillo* y *La sangre de la aurora*", *Tesis* 12, núm. 15 (2019): 148.

[15] Anna M. Brígido-Corachán y César Domínguez, "Los mundos subalternos de la literatura mundial: hacia una comparación de las literaturas indígenas en Abya Yala/Las Américas", Gesine Müller y Mariano Siskind (eds.), *World Literature, Cosmopolitanism, Globality* (Berlín/Boston: Walter de Gruyter, 2019), 91.

Se muestra un ejemplo puntual de los equívocos propiciados por emplear conceptos eurocentrados propios de la literatura de tradición escrita a la hora de analizar a la literatura de tradición oral. Es cierto que el *forasterismo* provocado por la migración forzada —ya sea por motivos económicos, políticos o bélicos— representa, quizás, el tópico más identificable en la poética andina. Aparece en *waynos* como *Adiós, pueblo de Ayacucho* —oratura— y en novelas como *Los ríos profundos* —oralitura—. En *El viaje de María Hortensia,* la protagonista la envían a Lima para trabajar como sirvienta. Ahí sufre las penurias que caracterizan al forasterismo: el racismo, la exclusión, la esclavitud, la pobreza. Estos conceptos, a su vez, dan pie a la aparición de otro de los tópicos de la narrativa andina: el sentimiento de orfandad.

El *forasterismo* y la *orfandad* conforman dos conceptos occidentales con un significado muy puntual. El DRAE explica que *forastero*[16] proviene del catalán *foraster* y tiene los siguientes significados: *1)* Que es o viene de fuera del lugar, *2)* Dicho de una persona: Que vive o está en un lugar de donde no es vecina y donde no ha nacido, *3)* Extraño, ajeno.

Por su parte, el vocablo *huérfano,*[17] proveniente del latín tardío *orphănus,* y este del griego *ὀρφανός* (orphanós), refiere: *1)* Dicho de una persona menor de edad: A quien se le han muerto el padre y la madre o uno de los dos; *2)* Dicho de una persona: A quien se le han muerto los hijos; *3)* Falto de algo, y especialmente de amparo: "En aquella ocasión quedó huérfana la ciudad". A partir de estos significados occidentales se confirma que María Hortensia es una huérfana forastera en Lima.

> Ella quería estar con su madre; pero los había abandonado, a su padre lo mataron y a ellos los habían separado a la fuerza y enviado a lugares diferentes. A María le tocó quedar encerrada en un cuartucho oscuro que

16 Rel Academia Española: *Diccionario de la lengua española,* 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. <https://dle.rae.es> [8 de febrero de 2022].

17 *Ibid.*

> los dueños de la casa habían hecho construir para ella. Se habían acostumbrado a dejarla sola. Cuando la llamaban para que limpiara la casa o para hacer los mandados que se le antojaban a la señora o a los niños, su calvario continuaba [...] Si rompía un plato o un vaso, se ganaba un jarro de agua en la cara que con odio lanzaban las manos de la mujer. Luego, ella, María Hortensia, solo sentía apenas el ruido de los golpes que caían sobre sus ya curtidas mejillas. Ya ni le caían lágrimas, porque de tanto llorar los primeros días, se le fueron acabando poco a poco en la oscuridad.[18]

El forasterismo y el sentimiento de orfandad ciertamente caracterizan la narrativa andina; sin embargo, es preciso señalar que, como menciona López Baralt, se trata de dos conceptos occidentales que no son análogos a la concepción andina:

> Guaman Poma funde la noción occidental del peregrino con otra noción milenaria, esta vez andina: la del *wakcha*; una máscara más para nuestro cronista. Dicha noción —que permea la obra de José María Arguedas— no solo alude a una persona sin padres, sino a un huérfano social: desarraigado de su *ayllu*, desposeído, forastero, solitario.[19]

Por consiguiente, la orfandad quechua (*wakcha*) alude a una orfandad comunitaria; ello proviene de la cosmovisión, pues el ser andino es tal en tanto forma parte de una comunidad.

El vocablo *wakcha*, en sí mismo, resulta problemático. En la actualidad se le traduce como persona pobre; sin embargo, como establecen Santos, Mejía Huamán y Durante, ese concepto —alguien que no puede obtener bienes mediante el dinero— no existe en la lengua quechua. Pero *wakcha* tampoco sería la traducción de huérfano:

[18] Mamani, *El viaje*, 26-27.

[19] Mercedes López-Baralt, "'Escribirlo es llorar': la crónica visual de Felipe Guamán Poma de Ayala", en Raquel Chang Rodríguez y Carlos García-Bedoya M. (coords.), *Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia* (Lima: PUCP/Fondo Editorial Casa de la Literatura/Ministerio de Educación del Perú, 2017), 430.

> El concepto señalado no se refiere al niño que ha quedado sin familia nuclear, hay otras circunstancias a que el término se aplica. Pongamos otro ejemplo: alguien que no pertenece a un pueblo o comunidad de la sierra peruana y que migra hacia allí, si no tienen alguna de las relaciones típicas del parentesco andino es considerado wakcha. El inmigrante no puede servirse, por ejemplo, de las formas de trabajo de las comunidades andinas que se basan en la reciprocidad comunitaria pues todavía no es parte de la comunidad, es similar a un huérfano, aunque tampoco coincide con el significado de ese término en español.[20]

Por consiguiente, el forasterismo y el sentimiento de orfandad deberían ser sustituidos por conceptos como *wakcha*. Esto resultaría más apropiado para comprender a la literatura de tradición oral, pues —como expresó Ángel Rama— "no se trata de utilizar palabras que mienten objetos concretos ni estructuras sintácticas que traduzcan giros expresivos peculiares, sino de reconstruir, con torrentosa utilización del universo lingüístico de una cultura, la cosmovisión".[21] La impropiedad de los conceptos teórico-literarios empleados en el análisis de la literatura de la tradición oral no terminan aquí. Los estudiosos de la literatura de tradición oral suelen omitir la relación con el mito, porque reducen la tradición oral a la oralidad, es decir, relegan una poética a un canal de comunicación. Enfatizan el cómo se transmite —oralidad o escritura— y, por ende, omiten qué es lo que se transmite, el aspecto fundamental de esta poética.

[20] Jorge Alejandro Santos, Mario Mejía Huamán y Santiago Gariel Durante, "Dos conceptos andinos para pensar la sociedad contemporánea: *watcha/qhapaq*, o ¿por qué no existe la palabra 'pobre' en quechua?", *Papeles de trabajo. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural*, núm. 40 (2020): 44.

[21] Ángel Rama, "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana". *Revista de Literatura Hispanoamericana*, núm. 5 (1974): 32.

Tradición de la memoria

La literatura andina, al ser identificada como parte de la literatura de tradición oral, se halla vinculada de manera inexorable a la memoria. Por ese motivo, se piensa que la memoria se limita a la re-creación escritural de relatos orales como las leyendas o los relatos populares. En el caso de *El viaje de María Hortensia*, el autor emplea el estilo de la leyenda popular para configurar a los personajes. María Hortensia se cruza de forma recurrente con un misterioso hombre a caballo, quien le pregunta qué es lo que busca en el pueblo. La descripción del personaje permite entrever que, conforme a los relatos populares, se trata del fantasma del padre de María Hortensia.

> Según Doña Gertrúdez, la muchacha debía estar metida en un lío muy grave y debían encontrarla lo más pronto posible, si no después sería un problema más grave que resolver. ¿Qué podía hacer ella? Estaba sola, aún no había llegado ninguno de sus hijos, ni su marido, que también estaba demorado. Quiso ir a decirle a un vecino que vivía en la misma cuadra para ver lo que podían hacer; pero, justo cuando iba a salir, se encontró frente a frente con él, con el hombre del caballo. Se cruzaron las miradas y él partió a la carrera, como si hubiera visto a una bruja; ella cerró violentamente la puerta como si hubiera visto al demonio.[22]

La reconstrucción de la memoria también se ocupa en la literatura andina, sobre todo para dar cuenta de la visión subalterna del conflicto armado interno a partir de lo que Vivanco denomina "memorias sucedáneas".[23] Esta relación entre la tradición oral-popular y la memoria obedece, obviamente, al estatus de subalternización que experimentan las culturas indígenas.

22 Mamani, *El viaje*, 47.

23 Lucero de Vivanco, "Tres veces muertos: narrativas para la justicia y la reparación de la violencia simbólica en el Perú", *Revista chilena de literatura*, núm. 97 (2018): 132.

En suma, la memoria en la literatura de tradición oral andina tiene dos facetas. Por una parte, alude a la escritura de leyendas transmitidas oralmente o a la imitación del estilo popular; por otra, a la re-configuración de un pasaje histórico desde una perspectiva no hegemónica. Ya se ha señalado que *El viaje de María Hortensia* emplea el estilo de la leyenda popular para configurar al padre de la protagonista; pero también es evidente que la reconstrucción de la memoria ocupa un espacio central, pues el objetivo de María Hortensia reside en conocer quiénes asesinaron a su padre:

> Esa reacción de la gente dio fuerzas a María Hortensia para continuar con su lucha solitaria por encontrar al que había venido a buscar. Según lo que la gente había rumoreado ese día, el culpable no andaba lejos. Lo extraño en esto era que la gente solo se atreviera a hablar del caso de Galindo y de su familia una vez al año, después de la misa que celebraban por el aniversario de su muerte. Lo recordaban porque nunca ocurrió una tragedia igual; no solo por la manera cómo lo mataron, sino también por la forma en que separaron a sus hijos. Todo fue tan rápido que el pueblo pareció estar viviendo una pesadilla estando despiertos. Así nació un compromiso tácito y común de no olvidar jamás el de la muerte de Galindo Arévalo Robles.[24]

La concepción eurocéntrica de la literatura de tradición oral la reduce a sus componentes más básicos: la oralidad —el canal de transmisión— y la memoria, entendida como la transmisión de saberes e historias propias de la comunidad. Tal y como sucedía en el caso del forasterismo y el sentimiento de orfandad, esta visión no sólo es hegemónica y reduccionista, principalmente es equívoca.

El origen del problema se halla en la propia conceptualización de la literatura de tradición oral. Al otorgar preeminencia al canal de comunicación —la oralidad—, se omite el aspecto fundamental de esta

[24] Mamani, *El viaje*, 36.

tradición: qué es lo que se transmite. Para la mentalidad eurocéntrica, la tradición oral se limita a trasladar relatos orales —leyendas y mitos— al papel. Por tanto, y tal como sucediera con la tradición oral griega, el destino de la tradición oral andina sería el de incorporarse a la tradición escrita, supuesta versión suprema de la literatura. Dicha concepción omite que el mito no es un relato literario —divertimento—; es un relato que explica el ordenamiento del cosmos. No atender a este aspecto de la cosmovisión propicia, obviamente, una interpretación equívoca de esta tradición.

Yásnaya Aguilar, activista e intelectual ayuujk, ha explicado que la forma de solucionar este error consiste en nombrar de manera apropiada a la tradición literaria no occidental. Menciona que llamarla tradición oral hace hincapié en un aspecto secundario —el canal de transmisión—; por lo que es preciso resaltar su carácter crucial: centrarse no en cómo se envía la información, sino en qué es lo que se transmite.

> La tradición oral resguarda en la memoria colectiva el equivalente a las bibliotecas de la tradición escrita. Por esta razón, tal vez sería más preciso hablar de “tradición mnemónica” en lugar de “tradición oral”. El aspecto oral de la llamada tradición oral es sólo un rasgo de acceso, así como para acceder a la escritura en la mayoría de los casos es necesaria la mirada, para acceder a lo que llamo “tradición mnemónica” es necesaria la voz.[25]

Al hacer énfasis en qué y para qué se transmite posibilita advertir que la característica esencial de la literatura configurada en la tradición de la memoria no es un mero divertimento o un artilugio artístico; sino una forma de concebir al universo, es decir, una cosmovisión. La re-creación o actualización de los mitos, por tanto, no representa

[25] Yásnaya Aguilar, “Apuntes sobre la tradición oral y la tradición escrita”, *Ayuujk* (blog), *Este país*, núm. 337, (junio de 2017). <https://anterior.estepais.com/articulo.php?id=1036&t=ayuujk-apuntes-sobre-la-tradicion-oral-y-la-tradicion-escrita>.

un ejercicio de recuperación arqueológica o un motivo literario —como ocurre en la literatura occidental con la literatura que parodia a la literatura griega; por ejemplo, el *Ulises* de James Joyce y la *Iliada* homérica—, sino la representación literaria de una forma particular de entender al cosmos.

En el caso de la literatura andina ocupada de reconstruir la memoria no-hegemónica del conflicto armado interno, el uso del mito pareciera ser un aspecto idóneo. Dado que la trama se centra en la investigación de los asesinatos y las torturas cometidos en la serranía, no es inusual que estas novelas recurran "al universo mítico andino para narrarnos el doloroso proceso de restitución de la dignidad humana a través de la recuperación del cuerpo mutilado o desaparecido".[26] Este aspecto, como menciona Mauro Mamani, no es exclusivo de la narrativa; también en la poesía andina se emplean con frecuencia los símbolos míticos para representar literariamente el ambiente de terror y violencia.

> Este trauma cultural se representa en varios géneros literarios: en novelas como *Rosa cuchillo* o *La noche y sus aullidos*; o en poemarios como *Parawayra chawpinpi. Entre la lluvia y el viento* de Washington Córdova. Los autores, para representar las masacres que sufrió el pueblo quechua, recurrieron al mito de Inkarri. En los cantos quechuas también se representa masacres.[27]

El empleo del mito en la literatura de la tradición de la memoria, sin embargo, resulta mucho más profundo. El mito no funciona como una analogía; es una explicación.

El mito y la tradición de la memoria

En el caso de *El viaje de María Hortensia,* el mito y la tradición de la memoria operan de otra manera. En la tradición de la memoria andina

[26] Cárdenas, "Viaje", 368.

[27] Mamani, "El mito", 274.

se ha transmitido el mito del *Pachakutik*, la inversión del orden cósmico. No es un evento que, como lo entiende la lógica eurocentrada de la historia, ocurrió en el pasado; constituye un evento que puede ocurrir nuevamente. En 1492 sucedió un Pachakutik, pues la invasión española convirtió a los señores en esclavos. Desde entonces, el Ande ha sido un mundo caótico. Ahora bien, en la tradición mnemónica también se establece otro Pachakutik en 1992:

> Pachakutik viene de *Pacha* que es la tierra y *kutik* (unidad) el tiempo. Es decir, unidad que se equilibra con un ciclo o frecuencia de la *Pacha*. Esta unidad ancestral se estabiliza con otra modalidad frecuencial de la realidad. El *Pachakutik*, por tanto, es una significación de la transformación y revolución. Esto es, el inicio de un ciclo de luz, en el que se retornará al equilibrio y a la armonía. Este anuncio del *Pachakutik* se revela en las profecías incas, especialmente en el mito del Inkarri. Según la cosmovisión andina, en 1992 finaliza un ciclo de oscuridad y empieza un nuevo amanecer, con el inicio de un *Pachakutik*. Siendo así, el *Pachakutik* es el retorno del tiempo, de la vida, del equilibrio y de la armonía. En efecto, los pueblos indígenas consideran que desde 1992 se inicia una nueva fase de resistencia anticolonial. Esto es, por la invasión y despojo de sus territorios y la violencia epistemológica que aún sufren. El camino del Sumak Kaysay se basa en la revalorización de los saberes ancestrales y el despertar el "Packakutik" del conocimiento de los pueblos originarios del Abya Yala.[28]

En *El viaje de María Hortensia* es evidente que se experimenta un Pachakutik: el asesinato de Galindo Arévalo Robles, el padre de María Hortensia. Como se mencionó con anterioridad, este pasaje de la trama significó el desmembramiento de la familia y el destierro de

[28] Karla Paulina Hidalgo Montesinos, "Conocimientos ancestrales de los pueblos indígenas: alternativas interculturales para resolver conflictos", LATAM *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 2 (2023): 1312.

María Hortensia a Lima. Principalmente, la muerte del padre propicia la transformación de la protagonista en una wakcha.

> Como no había nadie con quién se quedaran los niños, ni quien les diera de comer, no se sabe de donde apareció una tía, quien decidió darlos como empleados domésticos a gente que, según ella, conocía. Así que los niños fueron repartidos a tres familias diferentes, solo una semana después de la muerte de su padre. A la mayor la envió a vivir con una familia que tenía un comercio no definido en el puerto de Illo. Al niño lo llevaron para que trabajara la tierra en una hacienda del norte.
>
> A María Hortensia se la llevó una familia de Lima para que ayudara en los quehaceres de la casa y sobre todo para que "jugara" con los niños. Para María, aquel viaje fue muy largo, porque demoraba una eternidad a causa de las paradas constantes que hacía el ómnibus. La misma sensación tuvo mientras hacía el viaje en sentido contrario, pero veinte años más tarde.[29]

A partir de interpretar *El viaje de María Hortensia* desde la cosmovisión que la fundamenta se logra una lectura consistente. En la lectura tradicional eurocentrada, la muerte del padre sería una *peripecia* que llevaría al *forasterismo* y la *orfandad*. Desde luego que esa no es la secuencia en la cosmovisión andina. Un *Pachakutik* representa el origen de la situación de *wakcha* experimentada por María Hortensia. La protagonista no sólo personifica un infante sin padres —concepción eurocéntrica—, es alguien que ha perdido su lugar en el mundo porque ha perdido todo vínculo con su comunidad. Claramente el concepto de *wakcha* es mucho más terrible que la orfandad.

El forasterismo y la orfandad propician en la lectura eurocentrada una suerte de *anagnórisis* en el personaje. El indígena comprende qué significa ser indígena en un mundo dominado por la hegemonía occidental, una persona destinada a la pobreza y a la marginación:

[29] Mamani, *El viaje*, 14.

> Un mes después de su huida, ella consiguió un trabajo, no lejos de donde vivía, como ayudante de costura. Con ese primer trabajo, no solo pagaba el alquiler, sino que se las arreglaba para ahorrar un poco. En su nueva vida, era muy ahorrativa, nunca gastaba más de lo que no debía y compraba las cosas más baratas que encontraba, incluso arriesgando su integridad física por aquel barrio tan peligroso, sobre todo por las inmediaciones de La Parada. Había tomado la costumbre de comprar las frutas y legumbres al final de la tarde, cuando todo se estaba cerrando, porque a esas horas los vendedores, quizá por deshacerse de los productos, los remataban a precios muy bajos.[30]

La pobreza que experimenta María Hortensia pareciera ser una cuestión menor o una consecuencia ineludible de su estatus de orfandad y forasterismo. La solución obvia ideada desde el pensamiento hegemónico es el regreso a la comunidad de origen. Nuevamente, se debe acudir a los conceptos apropiados para comprender el relato.

Pareciera natural que la literatura andina se caracterice por representar la vida en el Ande y que, por lo tanto, el escenario urbano le resulte un ambiente ajeno. Ahora bien, es preciso recordar que, si el tópico del forasterismo domina en la literatura andina, ello ocurre porque la población indígena, gracias a los impactos de los diversos proyectos modernizadores impulsados por los distintos gobiernos, ha estado condenada a la migración y, por ende, obligada a experimentar los peligros de la aculturación. Por consiguiente, el estado *wakcha* puede conducir a una pérdida de la identidad cultural.

> Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que

[30] Mamani, *El viaje*, 149.

> pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación.[31]

El concepto huérfano o pobre —las traducciones usuales de *wakchak*— no son capaces de dar cuenta de lo terrible de la situación, pues no se trata de una cuestión económica sino de una existencial. Así, el viaje de retorno a la comunidad adquiere otro sentido. No se trata de una salvación económica, sino de la identidad. La añoranza debe entenderse, por tanto, como el tópico de la búsqueda de la identidad. En el caso de *El viaje de María Hortensia*, se ve incrementado porque la pérdida de su identidad comienza con la muerte de su padre.

> Después de haberse lavado, decidió oír el llamado de la montaña. Desde entonces comenzó a hacer los preparativos necesarios para su viaje. Ese mismo día escribió una carta a doña Gertrúdez, nombre que le habían conseguido unos amigos de Pablo que vivían en Arequipa. "Es una de las pocas personas que se acuerdan de aquello, los otros no quieren decir nada, o no saben, o no les interesa decir lo que saben. Da la impresión de que tienen miedo de acordarse del pasado y precisamente de aquello que me has contado; prefieren levantar los hombros y decir 'no sé nada'. Esa es la impresión que tengo". Eso fue lo que le escribió un amigo a Pablo. Esta carta María Hortensia la leyó tantas veces que se la aprendió de memoria.[32]

A este respecto, *El viaje de María Hortensia* se vincula con la narrativa andina del conflicto interno: "La literatura del posconflicto se nutre de la relación padre-hijo para indagar en el pasado, pero al mismo tiempo para transformarlo, reinterpretándolo".[33] Además, dado que el objetivo de María Hortensia reside en descubrir quién mató a su padre, un

31 Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), 96.

32 Mamani, *El viaje*, 182.

33 Cárdenas, "Viaje", 383.

hecho que de manera evidente proviene de la injusticia gamonal, este vínculo se ve fortalecido. Así, el tópico del retorno deviene del de la búsqueda de la verdad oculta por el poder, algo propio de la literatura del conflicto interno.

El hecho que demuestra que lo *wakcha* sólo puede solucionarse mediante la reincorporación a la comunidad se percibe en la dinámica mediante la cual María Hortensia investiga el asesinato de su padre. En una novela eurocentrada —como las realizadas por la literatura de la tradición escrita limeña—, el personaje investigaría en documentos oficiales y llevaría a cabo interrogatorios a los testigos, pues su objetivo no sería incorporarse a una comunidad sino revelar una verdad y, quizás, encontrar justicia legal. En el caso de *El viaje de María Hortensia*, la revelación de esa verdad no radica en una cuestión justiciera sino una existencial, una restauración. María Hortensia debe revelar un hecho que ha maldecido al pueblo entero. Y, para lograr su objetivo, debe acudir a la comunidad. María Hortensia es protegida por doña Gertrúdez, guiada por una ola de niños y orientada por don Sixto, una especie de brujo. No representa a una detective que re-configura lo que ocurrió hace años; sino a alguien que necesita la ayuda de la comunidad para conseguir restituir la memoria.

> Fue así como María Hortensia comenzó a rodearse de niños y perros, porque a medida que avanzaban, niños, perros con dueño y otros perros vagabundos se fueron sumando al grupo. Viéndolos cómo rodeaban a María Hortensia, parecía que iban de romería a alguna parte guiados por una maestra. Los perros iban jugando, corriendo de un lado a otro, ladrando, levantando el polvo con sus patas. El que conducía la tropa era Raúl; aunque no era el mayor de los niños, lo hacía porque él fue el primero que encontró a María Hortensia.[34]

[34] Mamani, *El viaje*, 83.

La investigación revela otro aspecto propio de la literatura de la tradición de la memoria y, más apropiadamente, de la oralitura: el juego entre oralidad y escritura o la metaficción. La memoria que María Hortensia comienza a reconstruir a través de los rumores y las informaciones se plasma en una libreta.

> Necesitaba más tiempo para ir ordenando las ideas e informaciones que iba recolectando en un cuaderno. Iba llenando fechas, nombres, lugares, descripciones de lugares, anécdotas que oía o le contaban, chismes, comportamientos de gente que ella encontraba. Poco a poco fue haciendo un inventario fabuloso de todo lo que ocurrió y lo que ocurría en el pueblo. Quería reconstruir el pasado para comprender mejor las circunstancias en que mataron a su padre. Fue innumerables veces a la quebrada, por eso la gente comenzó a decir que se estaba volviendo loca de oír, según decían, el grito de su padre y los estampidos de la escopeta.[35]

Resulta esencial señalar que este tipo de compilaciones evidencian el cariz comunitario y contrahegemónico de la investigación llevada a cabo por María Hortensia. No sólo porque la memoria se vierta a partir del canal subalternizado, la oralidad; principalmente, porque la memoria es resguardada por las personas más subalternizadas: las mujeres: "En *Retablo* y en *La voluntad del molle* las ciudades andinas son espacios de educación, de mestizaje y están conectadas a formas distintas de narrar y de crear. Lo logran, por ejemplo, a través de la valorización del relato oral y de la recopilación de historias de mujeres excluidas".[36] Así, la investigación tiene un doble talante contrahegemónico.

> La mujer, como personaje, aparece como un símbolo de resistencia frente a las imposiciones patriarcales de violencia: es madre, esposa y portadora

[35] Mamani, *El viaje*, 70.

[36] Cárdenas, "Viaje", 384.

> de la memoria. Su protagonismo y el motivo de que lo tenga dentro de estos relatos implica que la violencia política ha desestabilizado, en cierta medida, el sistema patriarcal moderno que subalterniza a la mujer. Si bien en su construcción, estos cumplen algunos roles propios de una sociedad patriarcal (ser madre, esposa y objeto sexual), presentan matices que evidencian resistencia a estas imposiciones. En ambos casos, la importancia de que sea un personaje femenino quien narre la historia (Rosa en *Rosa Cuchillo*, y Marcela, Modesta, Melanie en *La sangre de la aurora*) nos permite obtener otra perspectiva de ella, tradicionalmente silenciada. La agencia de estos personajes logra cuestionar un sistema falocéntrico dentro de la ficción, con lo cual se reconfigura lo femenino en novelas cuyo referente es el Conflicto Armado Interno.[37]

La memoria reconfigurada que habrá de salvar a María Hortensia de su situación de *wakcha*, el apoyo de la comunidad para llevar a cabo esa empresa y, finalmente, el talante subalterno de su accionar investigativo representan con precisión qué caracteriza a la literatura de la tradición de la memoria. Ahora bien, hace falta analizar un último aspecto. La memoria buscada por María Hortensia constituye una suerte de *collage* de memorias particulares. La misión de la protagonista consiste en reunirla. Esto de manera obvia tiene una base mítica.

Como se señaló antes, el mito del *Inkarri* es uno de los más empleados en la literatura andina. Se vincula con el del *Pachakutik* o la inversión del orden cósmico porque, precisamente, la re-aparición del Inkarri tiene como finalidad el resarcir ese desorden cósmico.

> Descuartizado por Españari, los miembros del Inkarri son sepultados en lugares distintos del Tahuantinsuyu. A partir de este hecho, en la tradición oral se considera que su cabeza está creciendo y que se volverá a unir al cuerpo para lograr su reivindicación. La tierra como vientre fecundadora y renovadora es, entonces, el lugar del nuevo nacimiento. De hecho,

[37] Díaz Atilano, "Narrativas alternativas", 148.

> el posible retorno del Inkarri representa, además, la posible recuperación de horizonte político, religioso y cultural prohibido y desterrado por Españari.[38]

En *El viaje de María Hortensia* se advierte que las partes del Inkarri están representadas por las memorias sucedáneas de todos aquellos que presenciaron el hecho trágico. Esas informaciones conforman los pedazos de la memoria que la protagonista debe reunir para acceder a la verdad sobre el asesinato de su padre. Al hacerlo, cumple con la restitución del orden. Prueba de que María Hortensia ha logrado revertir el Pachakutik consiste en que el padre, que en la novela aparece como el misterioso fantasma a caballo, puede terminar con su errancia:

> El hombre dio la vuelta al caballo para seguir; así se quedó unos instantes. Estaba mirando la tierra, el polvo del camino. Luego dirigió los ojos hacia los pies de María Hortensia y retuvo su mirada en esos zapatos empolvados.
>
> —Me tengo que ir —dijo el hombre—, debo irme.
>
> El hombre dio la vuelta al caballo para seguir por donde había venido. Ya no era necesario seguir buscando, había cumplido su viaje, ahora debía irse para siempre y dejar de trotar aquellos ariscos caminos de los cerros. Se le veía muy cansado. Cuando hablaba, lo hacía con grandes esfuerzos. María Hortensia no volvió a ver su rostro. Ella estaba aún parada sobre la piedra y, estando allí, había sentido algo que nunca antes había sentido, era como si fuera su padre el que se iba. Pero ese hombre no era su padre, sino un hombre que también había perdido a alguien en el pasado. Ahora había terminado su errancia, aquella penitencia que le habían impuesto antes de retirarse definitivamente de aquel pueblo donde vivió, hasta que ocurrió aquello.[39]

38 Carlos Huamán, "Tras las huellas del Inkarri", *Revista educación,* núm. 18 (2020): 80.

39 Mamani, *El viaje*, 93.

Conclusiones

La crítica ha identificado que la literatura andina reproduce escrituralmente a la tradición oral. En dicha definición se advierte la perspectiva eurocentrada que fundamenta a la intelectualidad europea y latinoamericana. Si bien es cierto que la oralidad y la memoria conforman los pilares de la literatura andina, otorgar preeminencia al canal de comunicación —la oralidad— impide llevar a cabo una interpretación cabal. La ausencia de conceptos teórico-literarios apropiados se evidencia con la paradójica constitución del objeto de estudio. La configuración de estos relatos sin duda alguna responde a la poética de la oralidad no occidental; sin embargo, resulta innegable que se trata de novelas, es decir, de relatos escritos. Por lo tanto, continuar empleando el término literatura oral simplemente equivale a un sinsentido.

En la crítica no eurocentrada han aparecido conceptos que intentan resarcir este equívoco. Los términos *oratura* y *oralitura*, al otorgar una noción más acertada del fenómeno, permiten comprender que se trata de una literatura *otra*, en otras palabras, de una literatura no occidental. Desafortunadamente, no existe un consenso al respecto de qué diferencia a este par de términos y, sobre todo, suelen emplearse casi de manera exclusiva para aludir a literaturas orales o a la traslación de estas a algún formato de escritura. En defiitiva, estos conceptos no son utilizados para cuestionar la forma en que se concibe la literatura.

En contrapartida, el concepto Literatura de tradición mnemónica, formulado por Yásnaya Aguilar, evidencia que el objeto de estudio —en este caso, *El viaje de María Hortensia*, de Porfirio Mamani Macedo— forma parte del ámbito escritural a la vez que resalta el hecho de que su poética está fundamentada en su tradición: el concepto de Yásnaya Aguilar otorga preeminencia a qué relata esta literatura, no al cómo lo transmite. Esta nueva conceptualización de la literatura permite entrever que lo transmitido es la memoria, o sea, un cúmulo de conocimientos y una forma particular de concebir al mundo; sin embargo, también este aspecto requirió una acotación.

La crítica eurocentrada ha identificado a la literatura con la oralidad y la memoria. A esta última la entiende como la transmisión de relatos mitológicos o legendarios. Si bien esto parece ser cierto, se debe aclarar que la perspectiva hegemónica, un producto de la modernidad racionalista, es incapaz de concebir que la memoria implica una actualización y, sobre todo, que el conocimiento no occidental existe a pesar de los intentos por erradicarlo mediante el colonialismo. En suma, el pensamiento colonizado que caracteriza a la crítica literaria es el responsable del pobre y equívoco cúmulo de conceptos con los cuales se ha intentado comprender una literatura ajena a los cánones occidentales.

El viaje de María Hortensia prueba la existencia de la literatura de tradición mnemónica y, sobre todo, la necesidad de emplear conceptos no-occidentales para su interpretación. En este caso, conceptos andinos como *wakcha* o *Pachakutik*, vinculados con el mito posthispánico del *Inkarri*, han demostrado que la cosmovisión andina aún existe en resistencia cultural y, por ende, continúa fundamentando la forma en que las personas andinas conciben al cosmos y, en consecuencia, a lo literario.

Bibliografía

Aguilar, Yásnaya. "Apuntes sobre la tradición oral y la tradición escrita". *Ayuujk* (blog), *Este país*, número 337 (junio de 2017). <https://anterior.estepais.com/articulo.php?id=1036&t=ayuujk-apuntes-sobre-la-tradicion-oral-y-la-tradicion-escrita>.

Almandós, Laura, Carmen Elisa Acosta y Víctor Viviescas. "Una introducción posible a las literaturas indígenas contemporáneas en América Latina y el Caribe". *Literatura: teoría, historia y crítica* 24, núm. 2 (2022): 11-21.

Brígido-Corachán, Anna M. y César Domínguez. "Los mundos subalternos de la literatura mundial: hacia una comparación de las litera-

turas indígenas en Abya Yala/ Las Américas". En *World Literature, Cosmopolitanism, Globality,* editado por Gesine Müller y Mariano Siskind. Berlín/Boston: Walter de Gruyter, 2019, 76-98.

Cárdenas Moreno, Mónica. "Viaje y memoria familiar en la novela peruana del posconflicto". En *Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas,* editado por Teresa Basile y Cecilia González. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2020, 367-385.

Díaz Atilano, Carmen Jhoana. "Narrativas alternativas de la violencia en *Rosa Cuchillo* y *La sangre de la aurora*". *Tesis,* 12, núm. 15 (2019): 141-150.

Ferreira, Rocío. "Cuentos del postconflicto peruano: entre el dolor y la esperanza en *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror*". *América sin Nombre,* núm. 22 (2017): 17-24.

Garcés Velásquez, Fernando. "Oralidad, literatura oral y oralitura quichua: la producción de la editorial Abya-Yala". En *Antropologías hechas en Ecuador. Tomo* IV *El quehacer antropológico,* editado por Tania González, Catalina Campo, José E. Juncosa y Fernando García. Quito: Asociación Latinoamericana de Antropología, 2022, 71-92.

Hidalgo Montesinos, Karla Paulina. "Conocimientos ancestrales de los pueblos indígenas: Alternativas interculturales para resolver conflictos". LATAM *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades* IV, núm. 2 (2023): 1304-1323.

Huamán, Carlos. "Tras las huellas del Inkarri". *Revista educación,* núm. 18 (2020): 77-95.

Johansson, María Teresa. "La sierra militarizada: imaginario geográfico del genocidio en la narrativa peruana contemporánea". *Universum* 35, núm. 2 (2020): 110-127.

Larrea, Edgar Luis. "Del indigenismo literario a la novela de la guerra interna: evolución y presente de la narrativa autóctona en el Perú". Tesis doctoral. Universidad de Carolina del Sur, 2017.

López-Baralt, Mercedes. "'Escribirlo es llorar': la crónica visual de Felipe Guamán Poma de Ayala". En *Literatura y cultura en el Virreinato*

del Perú: apropiación y diferencia, coordinado por Raquel Chang Rodríguez y Carlos García-Bedoya M. Lima: PUCP/Fondo Editorial Casa de la Literatura/Ministerio de Educación del Perú, 2017.

Mamani Macedo, Mauro. "El mito de Inkarri en los cantos quechuas". *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos,* núm. 27 (2021): 259-284.

Mamani Macedo, Porfirio. *El viaje de María Hortensia*. Lima: Ediciones Altazor, 2013.

Pacheco, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La casa de Bello, 1992.

Pérez Orozco, Edith. "Racionalidades en conflicto: Cosmovisión andina (y violencia política) en *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado". *Letras,* núm. 119 (2013): 198-202.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

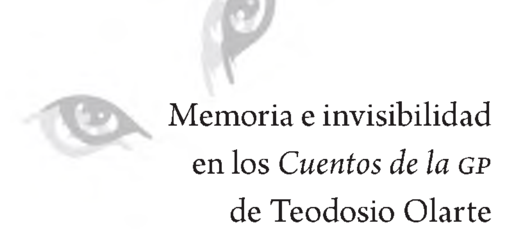
Quiroz, Víctor. "Dualidad y diálogo postcolonial: desmarginalización de la lengua popular y del pensamiento andino en *Rosa Cuchillo,* de Óscar Colchado Lucio". *Iberoamericana* 10, núm. 37 (2010): 103-117.

Rama, Ángel. "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana". *Revista de Literatura Hispanoamericana,* núm. 5 (1974): 9-38.

Santos, Jorge Alejandro, Mario Mejía Huamán y Santiago Gariel Durante. "Dos conceptos andinos para pensar la sociedad contemporánea: *watcha/qhapaq,* o ¿por qué no existe la palabra 'pobre' en quechua?". *Papeles de trabajo. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural,* núm. 40 (2020): 35-50.

Toro Henao, Diana Carolina. "Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales". *Lingüística y literatura,* núm. 65 (2014): 239-256.

Vivanco, Lucero de. "Tres veces muertos: narrativas para la justicia y la reparación de la violencia simbólica en el Perú". *Revista chilena de literatura,* núm. 97 (2018): 127-152.



Memoria e invisibilidad en los *Cuentos de la GP* de Teodosio Olarte

Daniel Quispe Torres

Introducción

La literatura referida a la violencia sociopolítica, que se intensificó desde 1980 hasta el 2000, sigue en desarrollo y plena vigencia. Por una parte, la realidad misma no ha llegado a cerrar las brechas de la problemática social, política, económica y cultural. Por otra, la literatura continúa brindando un tratamiento diverso e integrador sobre el tema, hecho que es necesario tomar en cuenta. Dante Castro manifiesta:

> La visión de los narradores que han incursionado en el tema no es de ningún modo homogénea; de allí justa se desprende su riqueza. La mayor o menor proximidad con los sucesos más relevantes del conflicto, la procedencia o posición de clase, el punto de vista ideológico y hasta el origen étnico de los escritores son causas de la diversidad de matices.[1]

Entre estas visiones literarias se destaca, a manera de explicación genérica y didáctica, que una es hegemónica y otra subalterna. A la primera, la más difundida, oficial, reconocida, algunos la denominan criolla, pituca, blanca; la segunda es una respuesta de resistencia, de afán de

[1] Dante Castro, "Los andes en llamas", Mark Cox (ed.), *Sasachakuy Tiempo. Memoria y pervivencia* (Lima: Pasacalle, 2010), 13.

lograr un espacio para las voces silenciadas o reprimidas y, por tanto, poco reconocidas y valoradas. Al respecto, Gramsci dice:

> Se pueden fijar dos grandes planos superestructurales: el que puede llamarse de la Sociedad Civil, es decir, el conjunto de organismos vulgarmente llamados privados, y el de la Sociedad Política o Estado, que corresponden a la función de hegemonía ejercida por el grupo dominante de toda la sociedad y a la función de dominio directo o de mando que se expresa en el Estado y en el gobierno jurídico.[2]

Así como en el *Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación* (CVR) se omiten y visibilizan diversos aspectos de la realidad, en la narrativa literaria también se opera con distintos grados de revelación de los hechos. Por tanto, existe una literatura que configura la intensidad de la violencia como proveniente de personajes de ciertos grupos o clases sociales. Principalmente, se trata de los sectores populares, sean estos campesinos, obreros, pequeñoburgueses —estudiantes, profesores— a quienes se les liga a los grupos armados Sendero Luminoso y MRTA. En este caso, la literatura los presenta como personajes irracionales, deshumanizados, ignorantes, brutales que actúan regidos por creencias o ideologías polarizadas.

En cierto modo, la misma situación problemática ha permitido, en un primer momento, que se dé una visión literaria parcial en la cual la anecdótica se halla distanciada o distorsionada del contexto. A pesar de que es discutible la relación entre realidad y ficción literaria, existen grados de aproximación definibles. Por consiguiente, se establece una literatura privilegiada que goza de la difusión de editoriales prestigiosas y del reconocimiento de la crítica, incluso ostenta los premios ganados en los concursos como la medida de su superioridad. Conforman este grupo, entre otras, *La hora azul* de Alonso Cueto, *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo, *Lituma en los andes* y *Cinco esquinas* de Mario

[2] Antonio Gramsci, *Cultura y literatura* (Barcelona: Península. 1972), 35.

Vargas Llosa. Por otro lado, existe una literatura que va llenando vacíos, visibilizando aspectos no tratados, la cual constituye una visión diferente que —se puede decir— se enuncia desde otra orilla. Es la expresión de los vencidos, de los rebeldes o de las víctimas de la violencia sociopolítica. Estas obras brindan una nueva manera de plasmar el tema y contribuyen a la construcción de un tratamiento integrador y complejo del asunto de la crisis: textos como *La noche y sus aullidos* de Sócrates Zuzunaga, *La niña de nuestros ojos* de Miguel Arribasplata o los *Cuentos de la GP* de Teodosio Olarte.

Acerca de la relación entre la memoria y la imaginación, María Díaz refiere:

> La primera resulta fundamental para contrastar las versiones en torno al cruento proceso señalado, mientras que la imaginación permite abrir brechas en interpretaciones particulares de esa realidad [...] Así, pensar la realidad desde la literatura evita el olvido y permite reconstruir la historia de una nación que busca recomponer una sociedad después de un conflicto que dejó tantas heridas.[3]

De ahí la importancia de revisar toda la literatura, a fin de tener un panorama totalizante, no sesgado ni limitado, uno que sea integral y atienda a las diversas perspectivas y formas de hacer literatura. Una estrategia para no olvidar consiste en recurrir a la memoria, a la reconstrucción del pasado, volver al origen, a la matriz ancestral e histórica, a la seguridad o a la verdad de los hechos para que la identidad no sea fraguada o usurpada y sea un *contínuum* reconocible en su esencia. A decir de Edith Pérez: "Entiendo la memoria como el recuerdo del pasado, y por tanto, el mantenimiento de este. Olvidar el pasado, perder la memoria, atenta entonces contra la identidad, contra el nivel

[3] María Díaz, "Mito y memoria en las representaciones de la violencia. Aproximaciones desde la cuentística de Dante Castro y Óscar Colchado", Carlos Huamán y Begoña Pulido (eds.), *Asedio a las literaturas andinas del Perú* (México: UNAM, 2015).

ontológico del sujeto".[4] Es preciso puntualizar que, más que reconocer una literatura hegemónica y otra subalterna, resulta imprescindible atender con seriedad a la heterogeneidad de los discursos literarios y sus valores propios.

Los *Cuentos de la GP*

El escritor ayacuchano Teodosio Olarte Espinosa entrega, en *Cuentos de la GP,* una colección de diez relatos que desborda su trabajo poético e inaugura su dedicación a la narrativa.

El título parece fundamentarse en la expresión proferida por uno de los personajes policiales —el capitán— que interroga y tortura a un acusado de terrorismo. El dicho "—Ese es un cuento de la gran puta!" hace referencia a que la testificación del imputado es falsa y sin ningún valor. Lo que en el fondo también traduce la percepción que tenían los agentes del Estado frente al testimonio de los grupos sociales subalternos. Sin embargo, esta posibilidad de interpretación del título da paso a otro entredicho: son cuentos sobre la guerra popular, denominación común en el discurso de quienes percibían el conflicto armado como un acto revolucionario. Así, la primera lectura puede ser un distractor retórico muy bien ajustado a la ambigüedad del texto. Aunque se muestra de manera aparente sencillo y directo, contiene elementos simbólicos subyacentes. La expresión del capitán aduce la búsqueda de la verdad; en el fondo, se trata de imponer una: que los indicios le llevan a creer que el prisionero es un comunista. Al final, se esclarece que los verdaderos perpetradores del delito son los militares corruptos.

En "Nos la estamos jugando, Mendocita", se evidencia la permisibilidad de la tortura y el crimen como acción legal. El capitán sostiene:

4 Edith Pérez, *Racionalidades en conflicto. La cosmovisión andina (y violencia política) en Rosa Cuchillo de Oscar Colchado* (Lima: Pakarina Ediciones, 2011), 217.

"—Mira, si colaboras, te podemos perdonar la vida, si no, ya eres gusano muerto, porque nosotros estamos autorizados para liquidar comunistas".[5] El capitán y el teniente Mendoza aparecen como los medios o instrumentos represivos que no tienen menoscabo de torturar: "Era un felino que revolvía a su presa antes de iniciar el festín".[6] El carácter bestial, animalesco, colinda con la irracionalidad y el acicate de cumplir las órdenes dadas por los superiores. Estas se hallan revestidas de legalidad y normalidad en un tiempo violento. El personaje torturado, un migrante provinciano, no tiene posibilidad de salvación. Se halla bajo el poder que lo reprime y no le cree aun si sostiene la verdad, clara figuración acerca de que los desposeídos son culpables y no tienen credibilidad. Pero esta mitificación se desmorona cuando el capitán y el teniente descubren que el orden jerárquico superior es corrupto, que trafica aprovechando la situación y que ellos —los subordinados— se encuentran en estado de riesgo por su condición de dependencia. Todo esto justifica el título "Nos la estamos jugando, Mendocita".

El cuento "A4" plantea, a través del monólogo de un profesor, la injusticia de desplazar de las ocupaciones o cargos a quienes están fuera del poder del gobierno. El sistema se rige por jerarquías impuestas por el mecanismo gubernamental, los favorecidos o privilegiados son quienes están del lado del gobierno. El profesor narra: "Tenía tres años laborando hasta que vino otro a reemplazarme, de quien dijeron que era un militante del partido de gobierno, que tenía prioridad, y dijeron otras cosas más que yo no entendía. Y por más que reclamé, nadie me hizo caso".[7] Este acto violento es seguido por otro más degradador: la falsa acusación y condena a prisión de los inocentes. El simple hecho de que el profesor haya guardado un volante impreso, lo hace víctima de una justicia que detiene, tortura, acusa y condena sin atenerse a la

5 Teodosio Olarte, *Cuentos de la GP* (Lima: Editorial Manoalzada, 2012), 8.

6 Olarte, *Cuentos*, 15.

7 *Ibid.*, 31.

verdad. El sistema es aplastante y degradador. Frente a ello se afirman las ilusiones e ideales de justicia y libertad. Son los prisioneros detenidos de manera injusta los que, en la desgracia, muestran su comunión y solidaridad. Algunos mueren sin poder lograrlo; otros, como el profesor, se aferran a la promesa de luchar por la causa del pueblo. "A4" no sólo refiere a la maquinaria burocrática que favorece a quienes comulgan con el gobierno, también a la prisión, a las cuatro paredes a las cuales están condenados los inocentes sedientos de paz.

En "El radio" se visibiliza el abandono de los pueblos lejanos de la sierra, sumidos en la pobreza y la soledad. Allí vive una tendera y su esposo hemipléjico, quienes sufren del aprovechamiento, la prepotencia y el poder de los policías. La debilidad e impotencia aparecen figurados por el esposo hemipléjico y la condición femenina y vieja de la tendera, creándose una atmósfera esperpéntica, sórdida, cruel. El radio se convierte en la única razón de vivir; es lo que mata el aburrimiento y establece la relación del pueblo abandonado con el mundo exterior. En fin, su tenencia es signo vital; su falta, la condena a la vacuidad. Por ello el reclamo de Pati, la ahijada colegiala cuya existencia está marcada por la traición, un matrimonio frustrado y la pérdida de su bebé. El cierre sorpresivo —el ajusticiamiento del cabo Villavicencio y dos guardias—, añade un clímax de cruda e intensificada violencia. Los guardias, supuestamente regentes del orden y la justicia, eran quienes pedían cupos, es decir, robaban —camuflados— a quienes poco tenían. De este modo, el gobierno y sus aparatos no sólo descuidan a los pueblos alejados, además los despojan de los bienes necesarios mediante el engaño y la prepotencia.

"Moico" conforma un cuento que reivindica las profesiones de maestro y de policía. El profesor Teobaldo Barrientos y Moisés Salvatierra desarrollan una amistad franca, sincera y solidaria. Moico hace notar a los niños con una vida adversa, problemática, que deben trabajar para mantener a la familia y escapar del acoso de las tentaciones o vicios de la droga. Al final, sólo queda abrazar la profesión

más fácil pero riesgosa. Él se califica "Tombito nomás, profesor",[8] insinuando que su profesión no es digna ni valedera. También hace notar los problemas de la migración causada por la guerra interna y el hecho de que "la subversión se había generalizado en toda la república".[9] Asimismo, mediante el discurso de Moico, se percibe la estrategia y concepción política e ideológica del poder hegemónico. Afirma que "el mejor terruco es el terruco muerto".[10] El tratamiento de la anecdótica cobra su efecto sorpresivo cuando presenta la muerte repentina y azarosa del policía a manos de unos soldados. La trama y organicidad del texto son dinámicas y densas; muestran de manera concatenada y simultánea una serie de situaciones que involucran a los personajes con sus propios avatares. Una muestra de ello lo representa el final del cuento: "La sangre se desplazaba en el cemento como un gusano que se abre paso entre el polvo, mientras el jugo de papaya subía por el sorbete que Betzabé chupaba con agradable esmero entre la palidez y el estremecimiento de algunas personas que habían corrido a refugiarse al pequeño restaurante".[11]

"Amalgamandia" constituye una configuración muy especial, distinta al tratamiento de los demás *Cuentos de la GP*, sobre todo respecto a su presentación de la carnavalización literaria, entendida esta como "aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnavalesco (antiguo o medieval)".[12]

Si los demás cuentos apuntan a una visión realista, "Amalgamandia" resalta la carnavalización de los constituyentes narrativos, fenómeno expresado en las formas específicas de lenguaje y comunicación, es decir, en el uso de los símbolos con una lógica original. El

8 Olarte, *Cuentos*, 51.

9 *Ibid.*, 76.

10 *Ibid.*, 74.

11 *Ibid.*, 79.

12 Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: FCE, 1986), 152.

texto narra el proceso de consecución del poder por parte de un ciego, que llegaría a ser Premier, un sordo, que se encargaría de la Suprema Corte de Justicia, y de un cojo que, de ser alcalde, se instituiría como presidente.

En el cuento, la carnavalización del mundo presenta el todo como un devenir, cambio o transformación. Los personajes —el ciego, el sordo, el cojo, una prostituta y un joven— traspasan sus límites, cambian su estado a condiciones desconocidas e imprevisibles. La prostituta Gudelia llegaría a ser cabeza de Parlamento; Jesús María, el joven emocionado, de ser director de Campaña Electoral pasaría a Ministro del Interior. Incluso, el estatus socioeconómico y la condición de la corporeidad se modifican con la adquisición del dinero y la tecnología. Al inicio, los protagonistas sufren el ser personajes marginales con discapacidades que "no tenían tanto dinero para subsistir".[13] Más adelante, mediante el negocio que depara la mentira y el engaño,

> se convirtieron en prósperos ciudadanos. El cojo cambió las muletas por una pierna ortopédica de última generación, el ciego lucía importadas gafas con un dispositivo electrónico de alta tecnología que le permitía ver y el sordo ostentaba un audífono con el que lograba comunicarse mejor, podía escuchar hasta las pisadas de las cucarachas.[14]

El texto trasluce la práctica de libertad en sus formas incompletas y absurdas. Dentro de la normalidad, ¿sería posible que un grupo con discapacidad pueda llegar al poder? El carácter inestable del mundo, la mutación imprevisible, la subversión de las reglas, el valor de lo anormal y anómalo, confirman tal probabilidad. No se trata de un mundo armónico y estable. Cada personaje lucha por mejorar su condición. Por ejemplo, Gudelia, la prostituta, "fue muy empeñosa desde el comienzo al darse cuenta de que el dinero era, aunque poco, pródigo al

[13] Olarte, *Cuentos*, 83.

[14] *Ibid.*, 87-88.

lado de ellos".[15] El alcalde del pueblo busca culminar sus dos años de gestión libre de enemigos y cuestionamientos. Con la ayuda de los Psíquicos elimina la corrupción y la usurpación de su cargo y, además, controla su gobierno. Se trata de un mundo en conflicto y crisis en el cual las reglas de la normalidad no cuentan. Los Psíquicos prevalecen mediante el uso del engaño, de la farsa, con una dosis de azar a su favor y, con ellos, triunfa lo absurdo y lo anormal, lo menos esperado.

A todo ello se suma la parodia que desnaturaliza al cuento con relación a los demás textos. El planteamiento dominante institucionalizado y su automatismo se quiebran con la parodia. Quienes pueden llegar y ostentar el poder no son aquellos que obran digna y honestamente, sino los que mienten, engañan y se aprovechan de la ingenuidad social. La discapacidad y corporeidad grotesca representa el símbolo de una sociedad mal hecha. De este modo se manifiestan la ridiculización en la presentación de los personajes y los conflictos como búsqueda de poder y de supervivencia.

A la idea de la inconclusividad —que supone cambio, renovación, inestabilidad y relatividad— se liga la idea de ambivalencia —negación y afirmación—. La verdad instituida se relativiza. Por ejemplo, los valores culturales de la clase dominante requieren —al menos, aparentemente— que sean figuras instruidas de conocimientos reconocidos y sólida formación académica quienes ocupen los cargos del poder. Sin embargo, en el texto, la carnavalización del mundo desjerarquiza estos ámbitos organizativos estabilizados, mostrándo a personajes marginales encumbrados en el poder.

De este modo, se desmitifican las propiedades y la naturaleza del poder. Por un lado, se revela que, quienes lo poseen, son normales —al menos con apariencia formal o externa—, pero con limitaciones o discapacidades a nivel interno, pues en el fondo son corruptos, traidores, ineptos; por otro, que en un mundo inestable quien aprovecha

15 Olarte, *Cuentos*, 84.

las circunstancias y miente bien puede llegar al poder, incluso si es excéntrico, discapacitado o presenta anomalías o antivalores. Así, el poder es ridiculizado y motivo de risa. Se establece una cultura popular de la risa sobre el poder.

Lo referido conduce a considerar el carnaval como un espacio de manifestación de los marginados, una posible práctica revolucionaria que quiebra la condición colonial o, al menos, que la desenmascara y la muestra en crisis. En el texto, los marginales llegan al poder, pero carecen de un programa descolonizador. La toma del poder constituye una ambición individualista o el objetivo de un grupo que busca sacar provecho para sí mismo.

También plantea a la carnavalización como instrumento del *statu quo* a fin de evitar la aparición de prácticas de resistencia o libertad que desestabilicen al poder hegemónico. Esto concuerda con Mancuso cuando indica: "Bachtin no ve en el carnaval la liberación de las voces de los oprimidos —al menos no primordialmente— sino que, por el contrario, ve la metodología de la ideología dominante para asimilar las voces de los oprimidos. En otros términos, el carnaval no es la liberación de los marginales, sino su legitimación como tales y su consecuente integración asimétrica".[16]

En tal sentido, a sabiendas que el ciego tiene la capacidad de ser un vidente, el alcalde requiere a este y sus cómplices para culminar su gobierno sin problemas. En realidad, los asimila, los utiliza e introduce en el sistema. Como acción carnavalesca, el rito de destronamiento se concretiza con la culminación del gobierno del alcalde, hecho que conlleva al rito de coronación: "Tres años después, el ortopédico se lanzó a las alecciones para alcalde"[17] y, por supuesto, ganó. Esta acción conduce a otro nivel en los rituales de destronamiento y coronación. El presidente de la república encumbra al cojo como su asesor, ello le

16 Hugo Mancuso, *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 92.

17 Olarte, *Cuentos*, 88.

provee un alto estatus, buena condición económica y fama. Por tales motivos, "decidieron lanzar al cojo como presidente de la República en las próximas elecciones".[18] Frente al rito de destronamiento o término de gobierno del presidente, se realiza el rito de coronación donde el cojo gana las elecciones y ocupa el puesto.

Tales rituales o acciones carnavalescas muestran el carácter ridículo de quienes asumen el poder: corruptos, ineptos, fraguadores. Se trata de un realismo grotesco basado en lo material —tener el poder equivale a tener la comodidad y el goce material— y en lo corporal —simbolizada por la presencia de la prostituta Gudelia que satisface sexualmente al ciego, sordo y cojo—. Bajtín señala, como sistema de imágenes grotescas, "el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el desplazamiento corporal, etc., con toda su materialidad inmediata".[19] En el texto se destaca la imagen grotesca del coito: "Esa misma noche, contrataron los servicios de una mujer, quien compartiría con los tres forasteros sus libidinosas concupiscencias en todos los momentos de posible camaradería".[20] Gudelia pasa de ser la mera acompañante a cómplice que acciona veladamente para el logro de los objetivos de los Psíquicos. Después invierten en la campaña del cojo para Presidente. Al final, el ciego la imagina como quien encabezaría el Parlamento. Los personajes son grotescos por mostrarse en un proceso de metamorfosis que, más que aproximarse a la virtud, se acercan a la degradación.

La imagen grotesca abarca la presentación del espacio, específicamente, el de "Amalgamandia" y su "río pestilente que cambia de color por trechos, por ejemplo: en su desembocadura, hacia el puerto, es

18 Olarte, *Cuentos*, 90.

19 Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Barcelona: Barral, 1974), 29.

20 Olarte, 84.

torrentoso y de color negro-verdusco; kilómetros arriba, por donde está la capital, es amarillento, color de excremento humano".[21]

Los protagonistas grotescos se fusionan en elementos mundanos de distinta naturaleza. Experimentan sucesivos enmascaramientos, es decir, diversas reencarnaciones de la identidad. A decir de Bajtín: "La máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual".[22]

Los Psíquicos son falsarios, pero su reenmascaramiento no los oculta sino que los multiplica, los reconecta con otros mundos —el marginal y no marginal familiarizados—, los transforma, los potencia, convirtiéndolos en los futuros dirigentes sociales. En cierto modo, el re-enmascaramiento reinventa sus pensamientos, sus sentimientos, su cuerpo y su realidad, añadiendo la característica de excentricidad y familiarización o convivencia en contexto con los otros personajes, sean populares o de las clases dominantes. "Amalgamandia" constituye una simbolización carnavalesca de la sociedad inerme, presa de la maquinación y la apariencia de quienes se aprovechan de su ingenuidad a fin de apropiarse del poder.

En "El último cuento de Remigio", el narrador protagonista es un universitario locuaz y ocurrente cuyo discurso se ambienta en una Lima en crisis y conflicto: "Todos habían salido a apoyar la marcha de protesta de los estudiantes universitarios que se movilizaban para denunciar públicamente el recorte presupuestal que habían sufrido últimamente todas las universidades del país".[23] A nivel real, las universidades de Perú —y todos los niveles educativos en general— han estado sumidos en la peor crisis a lo largo de los gobiernos de Belaúnde,

21 Olarte, *Cuentos*, 87.

22 Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (Madrid: Alianza, 1933), 42.

23 Olarte, 96.

Alan García y Fujimori. Los gobiernos de turno han invisibilizado este hecho y utilizado los medios de comunicación masiva para manifestar que se daban logros en la educación. El texto de Olarte, por el contrario, presenta la problemática universitaria a nivel nacional y pone de relieve las luchas estudiantiles en la capital. Remigio considera que estas luchas están relacionadas con la subversión. Él manifiesta que "los universitarios están que se despabilan en las calles en protestas callejeras que le hacen juego a la subversión".[24] Este hecho motiva su distanciamiento de la movilización, aunque también lo hace por el temor a arriesgar su vida: "Menos en las circunstancias en que el gobierno había endurecido su autoridad para reprimir a sangre y fuego toda manifestación popular porque la guerra civil entre el Estado y los senderistas estaba tomando proporciones alarmantes".[25]

Sin duda, el texto revela la política represiva del gobierno. Según Remigio, se trata de "manifestaciones populares" y de una "guerra civil", lo que constituye una percepción opuesta a la oficialidad, que la tilda como "terrorismo". Remigio no cree en los movimientos sociales; los desmerece por considerarlos inútiles. Él afirma: "No estoy para arriesgar mi vida en heroísmos políticos que no conducen a nada. Mejor es estar vivito y coleando".[26] Así, el protagonista se ubica en una posición centralista o neutral. No obstante, el texto manifiesta de manera subyacente que la conflictiva realidad no permite tal postura. El divertido y burlón Remigio comenta con los suyos los accidentes y la muerte. Su ocurrencia busca impresionar: "Eso no es nada —dijo— el domingo pasado yo vi a un muchacho molido por las llantas traseras de un tráiler, de esos que tienen dieciocho llantas, su cuerpo quedó apiñado sobre el cemento".[27] No sabe que, en el fondo misterioso y coincidente de la vida, estaba anunciando su propia desgracia; Remigio

24 Olarte, *Cuentos*, 97.

25 *Ibid.*, 96.

26 *Ibid.*, 98.

27 *Ibid.*, 96.

fallecerá atropellado por un tráiler. Sin embargo, su accidente no sólo es trágico, además se reviste de sarcasmo por el morbo con que narra la ocurrencia de un accidente en Lima, lo que —como se expone en el texto— es habitual. La muerte de Remigio resulta irónica. Nadie puede ubicarse al margen o en una posición neutral en tiempos de conflicto so pena de sufrir una terrible consecuencia de la forma más risible.

El título del siguiente cuento, "Del pueblo ni una aguja ni una sola hebra de hilo", proviene de una sentencia del partido senderista. La anecdótica se presenta desde la perspectiva de los subversivos. Devela los ideales de la revolución, de su organización partidaria y las acciones del inicio de la lucha armada.[28] La narración presenta el motivo principal del guerrillero Guido como simbolización de todos los senderistas: "su tarea era participar en la construcción del movimiento campesino en las zonas más deprimidas donde la feudalidad y el abandono de parte del Estado 'abren zanjas oscuras en el lomo más fuerte'".[29] Con ello se justifica la acción del protagonista y sus camaradas. Guido lleva a cabo una asamblea en la que se analiza la situación del campesino y su programa de lucha. Al final, se solicita a los participantes "un óbolo para mantener la lucha legal de la comunidad de Wetqe, que había sido despojada de sus tierras por la iglesia desde la época de la colonia".[30] Se remarca el papel abusivo de la institución eclesiástica y se le da vigencia y actualidad al vincularla con los hechos de violencia ocurridos a partir de 1980.

Se develan también los papeles de las clases en las acciones: "Arribaron a feliz término estableciendo la alianza obrero campesina y la participación orgánica en la revolución con la clase obrera como fuerza dirigente, a través del partido, y la clase campesina como fuerza principal de la revolución".[31] Tal afirmación anula toda calificación de

[28] Olarte, *Cuentos*, 111.
[29] *Ibid.*, 105.
[30] *Ibid.*, 106.
[31] *Ibid.*, 107.

terrorismo al grupo senderista, pues alude a una organicidad: programas y funciones específicas de las clases obreras y campesinas en el proceso de la revolución. Incluso se aborda el comportamiento transparente de sus integrantes: "el partido todo lo ve, todo lo escucha, todo lo sabe. Y era necesario caminar derecho si se quería conducir una revolución".[32] La perspectiva del narrador fundamenta la honestidad de los integrantes del partido y la transparencia en sus funciones. La narración alcanza el carácter épico cuando muestra una acción armada en la cual Guido termina herido gravemente. Sus compañeros hacen lo posible por salvarlo, pero muere al final. Lo curioso y sorpresivo del texto reside en la petición de Guido en su momento de agonía: "aunque sea me convertiré en un gorrioncito para cantar la Internacional a todos los combatientes de la revolución".[33] A propósito de la literatura de la violencia sociopolítica, una parte de la crítica ha discurrido acerca de la incompatibilidad del racionalismo del partido senderista y la visión mítica del mundo andino. El texto hace un esfuerzo para fundir ambas racionalidades y termina narrando: "Sobre el tejado de la casa de Guido, allá por Huamanga, un gorrión cantó toda la tarde con un prolongado sentimiento y su canto era más persistente que la campana del barrio del Calvario que anunciaba el ángeluz".[34] El planteamiento de la metamorfosis o la reencarnación de Guido se realiza desde la concepción irracional o mítica del mundo andino, la cual se sobrepone a la visión religiosa occidental, representada por la campana de la iglesia del barrio Calvario.

"La doctora Acévez" recurre a la memoria de las masacres en los penales y a la violencia expandida por el país; alterna la vivencia individual y la colectiva, ya que, en una situación de guerra, los conflictos sociopolíticos afectan la vivencia de las familias e individuos. El narrador, llamado Leonardo, manifiesta que ha mantenido latente la

32 Olarte, *Cuentos*, 109.

33 *Ibid.*, 116.

34 *Ibid.*, 117.

historia de Orestes para contarla. Asumiendo el género testimonio, se identifica como prisionero político y de guerra. Mediante el *nosotros colectivo* da a conocer cómo viven los prisioneros: "Aquí nos manteníamos como una sólida familia, ordenando nuestras cosas y cumpliendo con las tareas asignadas por el Partido".[35] Las diversas actividades que realizan conllevan "el principio de resistir y combatir"[36] en condiciones adversas y de abandono por parte del Estado. Justifica y resalta la vital importancia de las visitas familiares. Entre estos se encuentra Orestes, joven inculpado de senderista, cuya madre —la doctora Acévez— juzga su caso. De manera sorprendente, decide no resolver la causa en favor de la libertad del hijo. Confiesa a Leonardo: "yo amo a mi hijo y lo quiero vivo. Si lo saco afuera volvería a reincidir, de eso estoy segura. Es tanta su pasión por la revolución que no hace otra cosa que dedicarse al Partido y francamente eso no me satisface".[37]

La doctora, a diferencia de Pelagia Vlasóva, la madre de Máximo Gorki que evolucionó de un estado sentimental al ideológico o racional muestra su amor instintivo, maternal, de sobreprotección al hijo. Lo quiere vivo, aunque sea en la cárcel y sus condiciones deprimentes. Como pertenece a la clase media y no está imbuida de la doctrina del Partido, no comprende la advertencia de Leonardo, quien le dice: "Ellos están cocinando una gran masacre contra los prisioneros políticos y prisioneros de guerra como parte de su guerra sucia y como respuesta al avance de la guerra popular".[38] Tampoco la convence el hecho de que la guerra esté generalizada en todo el país. Leonardo le refiere la violencia en Lucanamarca, Socos, Accomarca, Putis, el cuartel Los Cabitos de Ayacucho, etcétera, pero la doctora no cede. Leonardo, quien comprende su condición de madre y su equivocación, decide no revelar el secreto a Orestes. El narrador también define la situación

[35] Olarte, *Cuentos*, 122.
[36] *Ibid.*, 130.
[37] *Ibid.*, 126-127.
[38] *Ibid.*, 130.

conflictiva desde la visión del prisionero senderista: "La guerra es una abyección que las clases dominantes mantienen para conservar su poder. Nadie quiere una guerra, pero cuando se presenta, hay que enfrentarla hasta derrotarla. Es verdad, hay guerras justas y guerras injustas".[39] La formación política e ideológica le permite a Leonardo reconocer los riesgos y el peligro. El texto, de este modo, progresa desde la visión y las voces de los subversivos. La manera cómo el discurso presenta las afirmaciones, los hechos e ideas justifica su accionar frente al Estado, el causante de los males. Más adelante, el narrador manifiesta: "Nos declaramos en pie de lucha exigiendo se cumpla nuestro pliego de reclamos traducido en demandas relacionadas con mejoras en las condiciones de vida de los prisioneros".[40] La historia prosigue con el bombardeo de la isla por parte de la marina de guerra y la resistencia de los prisioneros. Se cuenta de la muerte de Orestes. Al final, el narrador expresa: "Ahora, yo no sé si estoy vivo o muerto. O tal vez me he reencarnado en alguien para contar esta historia, desde cualquier lugar que ya no interesa qué sitio es".[41] Se trata del recurso de lo ficcional y la ambiguedad en el discurso. En conclusión, se experimentó la narración de un difunto o de una voz proveniente de algo o alguien irreconocible y reencarnado. Pero la memoria de cómo fueron masacrados los prisioneros de la isla del Frontón está manifiesta y depositada en el lector.

"La escalera y la senda" también es un cuento testimonial. La ficionalización narrativa combina elementos del mundo real, sean estos personajes, espacios o hechos. Por ejemplo, el narrador, un estudiante universitario y luego profesor, sería el *alter ego* del autor; Héctor sería nada menos que Héctor García-Blásquez Bedoya; el "Tigre" haría referencia a Abimael Guzmán. El espacio principal son los ambientes de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga: la Higuera,

39 Olarte, *Cuentos*, 129.

40 *Ibid.*, 130.

41 *Ibid.*, 131.

la biblioteca, el auditorio, la rampa y la escalera que une los edificios de dos y tres pisos. También hay espacios referenciales como Carmen Alto, el café de Chaud, el barrio EMADI y Chota —Cajamarca—. Se presenta también la memoria o el recuerdo a partir de un simpatizante de la revolución, la reconstitución del partido y el papel de las masas. De ahí que prevalezca el discurso ideológico y político del "Tigre" en el cual se afirma que "uno no vale nada, la masa es todo",[42] colocando el valor de lo colectivo sobre lo individual. Uno de los rasgos del texto es la nostalgia. Esta se imprime en el espacio, los hechos y los personajes. Por ejemplo, las muertes que no se justifican en tiempos de violencia —como el de Mechita, quien sólo buscaba el bien—. Asimismo, la referencia a la escalera de la universidad alcanza una dimensión simbólica. En el pasado es el testigo de sueños y preocupaciones; en el presente señala la derrota, la vejez y la muerte, pues se halla "clausurada por unos barrotes que la mantenían aislada, rendida como una guerrera en su lecho destartalado, presa y sentenciada entre las rejas frías que apretaban su existencia".[43]

El décimo cuento se titula "El confidente". Aquí se visibiliza la migración de los provincianos a la capital por la conflagración civil: "La situación era insostenible en la ciudad de Ayacucho: muerte, desaparición, persecución casa por casa, estaban a la orden del día. Peor aún si uno era docente de la universidad".[44] A través de la historia de la familia del profesor, Justo Navarro Rosales, se patentiza la situación de crisis económica y social, la lucha infructuosa por la supervivencia de las familias migrantes, los sucesos de violencia por la guerra interna. Entre los aspectos resaltantes figura el cómo operan las células partidarias, centros clandestinos de formación ideológica, política y militar, dirigidos por ideólogos como el profesor Justo. Como contraparte, se muestra la labor de la inteligencia militar o policial infiltrada en dichas

42 Olarte, *Cuentos*, 139.
43 *Ibid.*, 142.
44 *Ibid.*, 145.

células con el propósito de capturar a los subversivos y desaparecerlos. En este caso, el fin justifica los medios. Filomeno cumple cabalmente su función. Engaña, se infiltra y traiciona para desbaratar y capturar a los mandos políticos y militares de Sendero Luminoso. No le importa que, para lograrlo, deba seducir a Fátima, la hija del profesor Justo; tampoco, dejar a un hijo y una familia destrozada. El texto ofrece un cierre sorpresivo, sugerente e interesante. En la construcción ficcional, el azar —tejido de manera coherente y convincente— resuelve de un modo diferente, brutal e insospechado lo que aparentemente estaba concluido. Fátima viaja por negocios a La Paz, Bolivia. Allí descubre que Filomeno —su amor—, a quien de manera supuesta habían detenido y desaparecido junto a su padre, estaba vivo. También descubre que él era el infiltrado causante de la desgracia familiar. Frente a la incertidumbre de los que ayudan a Fátima, quien se había desmayado en la calle, queda el estupor de la mujer violentada y, por supuesto, del lector que descubre la amarga verdad ocasionada por la guerra.

Conclusiones

La narrativa peruana sobre la violencia socio-política manifiesta una configuración diversa o heterogénea, tanto en la perspectiva del tratamiento del contenido como en la forma del tejido de los componentes que lo estructuran. Una crítica y valoración objetiva deberá contemplar esta diversidad, pues otorga nuevas visiones y expresiones que permiten una aproximación integral a la realidad postulada desde la literatura.

En los *Cuentos de la GP* de Teodosio Olarte se hace memoria de los hechos de violencia propiciados por la crisis social, política, económica, cultural, ideológica, educativa, vivida en el Perú. Se visibiliza una sociedad sumida en el olvido y la miseria a través de la presentación de familias disfuncionales, niños que laboran como hombres para sobrevivir mientras se exponen a riesgos como los vicios, mujeres que

sufren los embates del machismo y la pobreza. Se muestra una sociedad jerarquizada mediante favoritismos para la asunción de cargos y ocupaciones y, por tanto, injusta. También se hace referencia a los abusos y despojos de propiedades a los que son sometidos las clases bajas, las migraciones a las ciudades a fin de mejorar la calidad de vida.

En los cuentos se plantea que, frente a la crisis, las clases oprimidas optan por las protestas o las movilizaciones sociales en procura de reivindicaciones, que la respuesta más contundente es la generación de la guerra popular como acto revolucionario, la cual está regentada por un partido regido por ideales de justicia, libertad y bien común. Asimismo, se establece que la forja y tesón de los ideales se logra en la práctica revolucionaria misma. Se muestran los hechos de la revolución —dirigida y organizada por un partido— y la contrarrevolución —forma desmedida y violenta del gobierno y las fuerzas armadas—.

En cuanto a la respuesta del gobierno y las fuerzas armadas —policías y militares—, practican una política de arrasar o destruir al enemigo mediante recursos violentos: la acusación, la detención y la condena arbitraria que quebrantan los derechos humanos y legalizan la tortura y el crimen. Realizan masacres impunes en los pueblos y las prisiones. Se da una visión irónica y grotesca de la naturaleza del gobierno y su poder. Quienes lo ejercen encarnan la falsedad y carecen de programas políticos para el beneficio social. Las fuerzas del orden originan más caos y violencia porque son corruptas e incapaces. Al tratarse el tema de la guerra interna, también se visibiliza las muertes injustas de inocentes y de quienes rehúyen la violencia.

No se trata de una literatura de apología y propaganda de una determinada posición política o ideológica. Calificarla de este modo sería caer en lo superficial. Los textos están construidos con ingredientes que el arte literario demanda, constituyen una visión del otro lado o desde la otra orilla. La ficcionalidad y creatividad literaria permiten y ofrecen completar el panorama de la temática de

la violencia, así como valorar y comprender la historia y su realidad desde diversos ángulos.

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais.* Madrid: Alianza, 1933.

______. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.* Barcelona: Barral, 1974.

______. *Problemas de la poética de Dostoievski.* México: FCE, 1986.

Castro, Dante. "Los andes en llamas". En *Sasachakuy Tiempo. Memoria y pervivencia,* editado por Mark Cox. Lima: Pasacalle, 2010, 11-18.

Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Hatun Willakuy: versión abreviada del Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.* Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004.

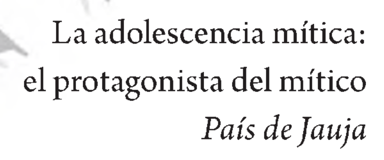
Díaz, María. "Mito y memoria en las representaciones de la violencia. Aproximaciones desde la cuentística de Dante Castro y Óscar Colchado". En *Asedio a las literaturas andinas del Perú,* editado por Carlos Huamán y Begoña Pulido. México: UNAM, 2015.

Gramsci, Antonio. *Cultura y literatura.* Barcelona: Península, 1972.

Mancuso, Hugo. *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin.* Buenos Aires: Paidós, 2005.

Olarte, Teodosio. *Cuentos de la GP*. Lima: Editorial Manoalzada, 2012.

Pérez, Edith. *Racionalidades en conflicto. La cosmovisión andina (y violencia política) en Rosa Cuchillo de Oscar Colchado.* Lima: Pakarina Ediciones, 2011.



La adolescencia mítica: el protagonista del mítico *País de Jauja*

Horacio Molano Nucamendi

Una lectura desde lo autobiográfico de la obra de Edgardo Rivera Martínez (1933-2018) permite establecer elementos propios del relato de una vida en el terreno de la novela. Las fronteras de los géneros literarios se desdibujan, aunque hay recursos que se distinguen como propios de unos y otros. En *País de Jauja* se configura a profundidad al protagonista: un Claudio multifacético gracias a la estrategia del autor que lo caracteriza en diversos planos intercalados para ofrecer ámbitos propios de la complejidad humana. Se presenta un desdoblamiento del narrador entre el adulto que recuerda y el adolescente que experimenta las vivencias durante unas vacaciones veraniegas. Además, está el recurso del diario y las cartas que subjetivan lo relatado. También se presentan testimonios sobre cómo es visto por los demás personajes. Finalmente, conocemos su propia voz al interactuar con familiares, amigos o conocidos del pueblo.

La exploración de estos recursos conduce a la génesis narrativa de la obra. Entonces, no debe asombrar que el propio Rivera Martínez asevere en una entrevista: "Es más bien un espacio autobiográfico, porque tiene que ver con la época de mi adolescencia, y es una Jauja que remite, claro, a la idea utópica del país o la isla de Jauja".[1] Es una

[1] Edgar O'Hara, "*País de Jauja*: espacio abierto (conversación con Edgardo Rivera Martínez)", *Inti. Revista de literatura hispánica*, núms. 46-47 (1997-1998): 280.

combinación de experiencia y ficción. En la base están las vivencias del autor:

> En la novela aparece una Jauja —la de los años 40— que se acerca un poco a esa idea, cuando iban a ella enfermos de diferentes procedencias. Y si no había una integración lograda, existía por lo menos un diálogo... Tal es el espacio singular y privilegiado que me ha permitido trabajar sobre lo que me interesa: el diálogo intercultural, el beber de múltiples fuentes.[2]

La distancia temporal del novelista con respecto a los acontecimientos narrados imprime el tono de evocación de un mundo idílico no perdido del todo gracias a la palabra que constituye el medio para alcanzar a recomponer la época perdida. Por consiguiente, toma relevancia —en la estrategia narrativa— la inserción del diario del protagonista y la correspondencia entre él y su hermana y su enamorada. Son recursos documentales ficcionales que contribuyen a darle densidad al manejo de lenguaje en la obra.

La novela entreteje las visiones de distintos personajes para consolidar un universo narrativo con el cual se aproxima a la peculiar vida de Jauja, un lugar privilegiado en comparación con el resto de la zona andina peruana debido a su composición social menos dispar que en otras comunidades de la sierra. Se puede decir que integra la diversidad de orígenes de su población. En las últimas páginas del libro, Laurita —la hermana del protagonista— relata cómo en la capital ha escuchado una conferencia sobre el indigenismo en la pintura y el expositor ejemplificó "el valle de Mantaro, y especialmente Jauja, como un ejemplo de mestizaje logrado, incluso feliz".[3] Esa perspectiva de la ciudad se reitera en varios momentos del libro. Mitrídates, en una conversación con Abelardo —hermano mayor de Claudio— declara:

2 O'Hara, "*País de*", 281.

3 Edgardo Rivera Martínez, *País de Jauja* (Lima: PEISA, 2001), 535.

"Lo que he leído confirma lo que comentábamos la vez pasada. Es decir que, en comparación, Jauja es un caso muy especial, porque aquí todos son más o menos mestizos, no hay haciendas, y menos aún pobreza como la de Huancavelica".[4] El autor, al poner en voz de los personajes la particularidad del sitio, aproxima al lector a la especificidad de este pueblo que es caso de excepción en Perú. De "melancólica Arcadia"[5] califica Abelardo a su lugar de nacimiento y subraya que allí no se sufre como en otras partes de la sierra.

Ese territorio mítico corresponde a un momento de vida —la adolescencia— cuando se inicia un acto de conciencia de todo lo que rodea a la persona. Existen estudios de *País de Jauja* que apoyan su interpretación como una novela de aprendizaje —*Bildungsroman*—, concepto surgido en la crítica literaria alemana para definir al relato de un personaje que va creciendo página a página hasta alcanzar la madurez.[6] De modo que Rivera Martínez se afilia a este subgénero para plantear las circunstancias que envuelven a Claudio.

A través de los personajes y los enigmas de algunos de ellos —las tías abuelas, Euristela e Ismena y Fox Caro, quien encabeza un grupo de disidencia católica al creer en la reencarnación—, se construye una densa trama novelesca determinada por la profundidad de sus caracteres. El mismo Claudio representa la suma de aspectos que singularizan el ser jaujino como la fusión de aspectos culturales tanto europeos como andinos, simbolizados constantemente mediante su afición a la música clásica y la popular. Ese sincretismo con el cual se logra conjuntar las raíces de los peruanos evidencia la manera en que, para el protagonista, es natural abrevar en partituras de Mozart, Haydn o Schubert a la vez que intenta reproducir los acordes de los huaynos,

4 Rivera, *País de*, 181.

5 *Ibid.*, 339.

6 Rossina Alda Leceta Gobitz, "La novela de aprendizaje en *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez", PUCP (2014); Julio Tinoco-Urbina, "*País de Jauja* y la novela de Bildungsroman" (Universidad de Piura, 2013).

yaravíes o pasacalles. Rivera Martínez simboliza, con la música, ese camino propio con el cual Claudio disfruta de sus interpretaciones al piano o en el órgano:

> El escritor, desde el exilio de la infancia que supone la vida adulta, atiende a su pasado y lo contrasta con la realidad. En vez de refugiarse en el recuerdo de su primera adolescencia, se decanta por proponerlo como una utopía, una meta inalcanzable —por pertenecer a la esfera de la memoria, de lo ya vivido— que, sin embargo, señala la dirección hacia el futuro.[7]

Cuando apareció *País de Jauja* el autor cumplía sesenta años. De allí que la vena autobiográfica sea un aspecto crucial en el horizonte de aparición del libro. El ánimo de dejar en letras la propia vida se presenta a una altura avanzada de la existencia. Por tal motivo, resulta sustancial analizar la forma en que se configura al protagonista de esta novela, iniciando con la perspectiva del narrador.

Un narrador que se desdobla

El cuerpo del texto es narrado por un Claudio del presente que confronta al adolescente que fue. Este desdoblamiento evidencia el recurso más notorio de la autobiografía: "el propio acto de poner por escrito el recuerdo que se tiene de un acontecimiento del pasado implica inevitablemente una aproximación o un enfrentamiento entre el pasado del recuerdo y el presente de la escritura".[8] De manera que el trazo de su enamoramiento por Leonor enfoca al narrador a compartir con los lectores los sentimientos que se despertaron en aquel entonces:

[7] Crisanto Pérez Esain, "Acordes para una utopía en *País de Jauja*. El sincretismo cultural como solución en Edgardo Rivera Martínez", *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 49 (2015): 527.

[8] Georges May, *La autobiografía* (México, FCE, 1982), 91.

> Estabas en una incómoda situación ante tus amigos, pues Felipe cortejaba a Rosalinda, Tito pretendía a una chica llamada Irene, quien según él estaba a punto de aceptarlo, y Julepe correteaba en torno a una empleada de la farmacia Corazón de Jesús. ¿Y tú? Nada podías decir, por supuesto, de la muchachita de Yauli, y tampoco de Elena Oyanguren. No habrían comprendido tu amor por la primera, ni tu deslumbrada admiración por la segunda.[9]

Mantiene en secreto su interés amoroso por Leonor, una chica de campo, y su embelesamiento por la señorita Oyanguren, mayor que él. De allí que la prosa adquiera un tono de confidencia. Se hace presente la dimensión privada de una vida convertida en pública al paso que el lenguaje cristaliza las experiencias. La razón de su silencio está relacionada con el autoexamen de un yo público y un yo íntimo que el narrador deseaba conservar en el pasado. Sin embargo, el presente de la narración exige ser sincero consigo mismo para esclarecer las emociones del protagonista en aquella época. Por tal motivo, se abre a manifestar su deseo por ambas mujeres.

El empleo de la segunda persona del singular funciona de dos maneras: como involucramiento del lector, al sentirse partícipe de las acciones, y como distanciamiento de los hechos transcurridos entre diciembre de 1946 y abril de 1947, a través de la voz narrativa que ha adquirido madurez. Se considera que "en tanto relato retrospectivo, la autobiografía es también, mediante un movimiento de retorno, un análisis retrospectivo del yo".[10] Se trata de un largo periodo vacacional que vive Claudio, un audaz adolescente con curiosidad sobre la historia familiar, las costumbres de la región y el universo de sus lecturas. La influencia del hermano mayor y su madre se dejan sentir tanto en los descubrimientos literarios como en la afición por el piano.

9 Martínez, *País de*, 312.

10 Jean-Philippe Miraux. *La autobiografía: las escrituras del yo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2005), 42.

Abelardo le lleva libros de la biblioteca y despierta su interés en el legado helénico y en la obra de autores nacionales como César Vallejo, Ciro Alegría o Jorge Eielson. Ese verano será recordado por tener a la *Ilíada* como libro de cabecera y la coincidencia de acercarse a una Elena tan hermosa como la de la obra homérica. La presencia de Elena Oyanguren se confunde, en la mente adolescente, con la de la beldad troyana.

> Y mientras exponía unas ideas generales en torno a ese filósofo [Nietzsche], tú evocaste la imagen de Elena Oyanguren, y la plácida expresión de su rostro, tan diferente de la de la Elena homérica. Pero, ¿no la veías también, casi siempre, bajo una luz radiante, en esos mediodías de Jauja, que quizá por su sola presencia resultaban todos despejados, y por ello semejantes a los de la Ilíada? ¿No había también en ella un cierto halo pagano?[11]

Algo surge en aquel entorno de la sierra peruana, una analogía natural entre una mujer conocida y aquella del papel. No hay que olvidar que leer es una transacción con el texto y que Claudio está recomponiendo la Grecia antigua desde su experiencia, lo que lo lleva a equiparar la belleza de una mujer peruana con el prototipo helénico. Se trata de activar su conocimiento del mundo desde el cual descifra la *Ilíada*. Aquí se debe observar cómo la exaltación en la pubertad magnifica la atracción hacia ella.

La admiración por Elena y su amor hacia Leonor lo confronta con sus raíces. Debe aceptar la sangre de la sierra que corre por sus venas en un país donde el prototipo de belleza es una continuación de los parámetros griegos. En esas circunstancias, Claudio percibe que en su ser confluyen ambas fuerzas:

> Pensaba en ello de modo intuitivo, y quizás adivinabas que se repetiría muchas veces, a lo largo de tu vida, esa asimétrica dualidad de tu

[11] Martínez, *País de*, 459.

> adolescencia, que en buena cuenta era la de tu situación familiar y social, y aun quizá la de tu destino. Dualidad comparable, desde otro punto de vista, a la de la música andina y de la música europea, de los cantos de puna y las sonatas de Mozart. Y en ella se alternaban y entretejían la melodía pura y límpida, de la jovencita andina, flor del rocío y de la escarcha, y la otra, en deslumbrante desarrollo, de la hermosa enferma del Sanatorio Olavegoya.[12]

Impulsos propios de un adolescente en quien perviven ambas tradiciones de forma evidente. Por un lado, está el aprecio de la tierra en que se vive; por otro, el peso de Occidente y sus normas de belleza. No obstante, sendas pasiones se conjugan en el interior de Claudio. En él se funden los gustos tan adecuadamente ejemplificados por su afición musical. Un elemento no excluye al otro; más bien, se fusionan.

El enamoramiento por Leonor recorre las páginas de la novela. En una de sus despedidas se narra: "Era inútil ir tras ella, de modo que, emocionado aún por sus palabras, y por ese gesto cariñoso, enrumbaste hacia casa. Y en esa turbación no te importó que se abatiera toda una catarata del cielo y llegaras empapado y estornudando de modo escandaloso".[13] La sencillez con la que se plasma la interioridad del personaje corresponde a la nitidez con la cual Rivera Martínez pinta la vida de Jauja. La placidez de esos días veraniegos se asocia con el tiempo rememorado por el narrador, quien en múltiples ocasiones se desdobla del yo que consigna las acciones al muchacho turbado por la cercanía con la amada. La expectación por verla es grande: "Libre al fin volviste a casa y te ingeniaste para almorzar a prisa y enrumbar a la estación. A la hora en punto apareció Leonor, vestida con un conjunto de chompa y faldas verdes que no conocías, una vincha en el peinado y unos zapatos nuevos. Te acercaste y le diste un beso en la mejilla. Ella te miró de esa manera burlona, y, sin embargo, afectuosa, que le habías

12 Martínez, *País de*, 315.

13 *Ibid.*, 53.

visto otras veces".[14] La imagen diáfana de Leonor en la memoria se expresa de manera descriptiva para crear un retrato vivo de la muchacha.

En la escena de seducción por parte de Zoraida, Claudio piensa: "Y otra vez trataste de sosegarte acudiendo a un razonamiento semejante al que apelabas cuando se trataba de Elena Oyanguren: a Zoraida la deseabas, pero a Leonor Uscovilca la amabas".[15] Es un intento por distinguir los instintos que se despiertan. No cabe duda de que se está ante una novela de aprendizaje y la dimensión sexual destaca en esa transición de niño a joven: "En ese momento te embargó un nuevo sentimiento de satisfacción por lo que sólo tú y ella sabían, pero también una cierta tristeza, porque ya no eras el adolescente ingenuo que se deja llevar por sus fantasías eróticas con sus amigos".[16] Él ya tuvo su primera vez; la clave, de nuevo, está en la privacidad del hecho. Se trata de algo que une a Claudio con Zoraida y que no revelará a sus amigos.

En el anterior episodio se hace patente cómo "la escritura autobiográfica es una inmersión introspectiva: relaciona el interior perturbado y el exterior escritural".[17] Es momento de dilucidar cuál es el lugar de cada presencia femenina en aquella época: "Elena no era más que un nombre, un sueño inalcanzable, y Zoraida un puro juego, cuya conducción estaba por completo en sus manos. Sólo quedaba, pues, el amor a la chica de Yauli".[18] El desenlace de la novela establece una reconciliación pública del sitio que guarda Leonor en sus afectos: "cuando ves de pronto, junto a ti, a Leonor. ¡Sí, a ella! Vestida de azul, muy bien peinada y que, venciendo su timidez, se aproxima y junta su rostro al tuyo, y te besa después en la mejilla, sin importarle que la vean,

[14] Martínez, *País de*, 388.

[15] *Ibid.*, 474.

[16] *Ibid.*, 505.

[17] Miraux, *La autobiografía*, 39.

[18] Martínez, 505.

como tampoco te importa a ti".[19] Deja atrás el sigilo, Claudio ha madurado y ya no le importa qué piensen los otros de su relación con ella.

En una escena anterior —frente a doña Juanita, la vecina—, Claudio intenta que pasen inadvertidos sus deseos internos: "¿Qué habría dicho la buena señora si hubiera sabido que tenías en mente ver desnuda a la señora Awapara, que estabas deslumbrado por una mujer como Elena Oyanguren, y que te habías enamorado de una chiquilla de Yauli?".[20] Este pensamiento se origina ante una amable pregunta: "Y a ti, ¿qué te gusta?", Claudio no responde con verdad, pues en esos días su mente está atrapada por el despertar sexual que corresponde a un chico de su edad. Sin embargo, ya no es tan ingenuo para contestar lo que verdaderamente codicia. Aquí se manifiesta una cualidad esencial de la autobiografía en la cual se evidencia la "presencia de dos 'yo', el que retorna sobre su existencia pasada y el perdido en esa vida anterior; presencia de dos tiempos —pasado y presente—; presencia del relato, del análisis y del comentario".[21] El narrador, además de contar los hechos, vuelve sobre ellos para proyectar su acción futura. Acerca de sus inquietudes eróticas, reflexiona cuando está componiendo —a petición de su amigo Felipe— el bolero dedicado a Rosalinda Corrales: "Mas el sexo tiene razones, como dirías años más tarde, que la razón no entiende".[22] Sabiduría que se obtendría con el tiempo pero que, en ese momento, escapa de su entendimiento. La aventura con Zoraida adquiere una mayor relevancia. De esta manera cuenta cómo la encontró en la plaza:

> y allí tuviste mejor fortuna, porque te cruzaste con Zoraida Awapara. Sería ya madura, desde el punto de vista de la aritmética, pero se veía tan

19 Martínez, *País de*, 548.

20 *Ibid.*, 99.

21 Jean Molino, *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte* (Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991), 111.

22 Martínez, 219.

> fresca, casi juvenil. Ella, que de todo se percataba, se dio cuenta de que la mirabas embobado, y ya sea porque estuviese de buen humor, o porque le picase la coquetería, te miró también de pies a cabeza, sonrió, y luego de una venia en respuesta a tu saludo, siguió su camino. ¡Si hubiera sabido que la habías visto casi desnuda![23]

La atracción es mutua y la buena fortuna se presenta cuando Felipe lo lleva a casa de su tía. Él se siente cautivado y presiente que es correspondido:

> Con cuánta atención vigilaba la dueña de la casa la exactitud de cada pesada. Y estabas en esa labor cuando sorprendiste en ella una mirada singular, que no se desvió cuando fijaste tus ojos en los suyos, tan negros. Una mirada sedosa, burlona, sensual. Continuó con lo suyo, sin darse por enterada de tu turbación.[24]

El arte de la seducción empieza a ser revelado. Zoraida finge no percatarse del deseo del muchacho; sin embargo, con el pretexto de usar el piano, invita a Claudio a regresar.

Otro hilo conductor de *País de Jauja* son las abundantes escenas de familiaridad. Claudio es buen hijo, buen hermano, buen sobrino. En una de las visitas a casa de su tía Rosa se detalla esto: "Pasaste después a la sala, a tomar con tu tía una copita de oporto con que quiso agasajarte antes de que te marcharas. Otra vez se retornó a la plática, porque a ambos, adolescente y vieja dama, les gustaba charlar, y porque tu curiosidad no tenía límites".[25] De modo que aprovecha para que la anciana cuente sus puntos de vista sobre sucesos recientes de Jauja o sobre el pasado familiar que tanto le interesa al protagonista.

[23] Martínez, *País de*, 243.
[24] *Ibid.*, 360.
[25] *Ibid.*, 176.

Se establece un lazo afectivo y de confianza con el cual se explayan en sus temas de conversación.

En la primera visita a las tías abuelas durante aquel verano de 1947, el narrador se cuestiona sobre el cambio en su persona: "Y tú no sabes con exactitud si debes sentirte halagado. ¿Te han reconocido? ¿Se acordarán de ti, si hace tanto tiempo que no te han visto? ¿No te has convertido ya en un adolescente?".[26] Se volverá el interlocutor de ese par de viejas, pues es el escucha ideal de sus remembranzas. La presencia de ellas será clave para establecer las líneas del tiempo. El libro arranca con las visitas y se cierra con la misa cantada en su memoria.

Más allá de esos límites narrativos, la tensión estriba en esa recuperación —a través de la voz— de los acontecimientos pretéritos. Una vez más se precisa ese vínculo con la composición autobiográfica: "la escritura del morir, lo que se orienta ineluctablemente hacia la muerte, que ahora, sin embargo, debido a su propio desarrollo, es la vida. La escritura autobiográfica sería ese espacio sin fin que se desarrolla infinitamente en su reiterado combate con el destino".[27] Se advierte la apremiante tarea de Claudio por reconstruir lo que las tías abuelas urden en sus visitas. Desea completar las resonancias de sus narraciones, relatar el episodio de juventud con aquellas dos ancianas perdidas en el tiempo. De allí la relevancia de la noticia de su fallecimiento. En dicha escena se pone énfasis en los sentimientos del protagonista: "Sollozaste, de pronto, con la sensación punzante, pero también consoladora, si así se podía decir, de que tú eras quien más cerca había estado de las ancianas en los últimos tiempos. Tú, sobrino-nieto de quien ambas hicieron, por extraño motivo, su confidente".[28] Su pérdida clausura la posibilidad de saber, por voz de ellas, la intrigante historia y ocasiona la búsqueda de nuevas fuentes para completar el enigma. Después del sepelio le invade la emoción:

[26] Martínez, *País de*, 88.

[27] Miraux, *La autobiografía*, 65.

[28] Martínez, 415.

> Otra vez sentiste que las lágrimas acudían a tus ojos, así que saliste de la habitación [...] Dejaste que transcurrieran los minutos, otra vez con un sentimiento de culpa por no haber visitado con mayor frecuencia a las difuntas, y por no haber sido más comedido. Y también por no haber insistido hasta que te escucharan y respondieran a tus preguntas en torno a la época que les obsesionaba, allá en Yanasmayo.[29]

Claudio no cejará hasta armar las piezas del relato y, al fin, desentrañar qué había ocurrido con Antenor. Siente aún mayor responsabilidad al recibir como herencia un anillo: "tus pensamientos estaban en el legado que habías recibido. ¿No era algo así como una póstuma invocación a que no olvidarás lo que habías escuchado a las finadas?".[30] Esto aumenta su sed por conocer los sucesos entre aquellos personajes:

> Tendrías que ir, pues, a Yanasmayo, aunque ya no existiese la casa en que Euristela tocaba el piano y Antenor escuchaba, y hubiese en cambio otra, levantada por los nuevos dueños. Y a Raupi, aunque no quedasen señales de la tumba de Antenor junto a las *chullpas*. Tendrías que ir, y mirar desde lo alto, desde ese muro que rodeaba la ciudad de muertos, hacia los cerros de Janchiscocha.[31]

Su impulso lo lleva a hilvanar, con esos fragmentos, la trama completa. También se refiere el narrador a sueños y pesadillas:

> Te acostaste temprano, pero tu descanso se vio alterado por visiones en que veías extraviado en una floresta de tubos inmensos y plateados. Por momentos, también, creías esperar el ingreso en la iglesia de una Euristela y una Ismena en el esplendor de su juventud, pero no eran ellas, sino Elena quien hacía su aparición, pálida y angustiada.[32]

29 Martínez, *País de*, 419.
30 *Ibid.*, 439.
31 *Ibid.*, 489,
32 *Ibid.*, 405.

En el subconsciente quedan grabadas las impresiones del día a día, una mezcla de las presencias que combina su idea de belleza.

Casi al finalizar la novela, se presencia la escena en la que Antenor se convierte en la figura central del relato. Se aclara la trágica historia cuando descubre que ha estado enamorado de su propia hermana, hecho ocurrido por el secreto de José María de los Heros, quien hizo pasar a su hijo como sobrino. De modo que Euristela y Antenor se enamoran sin saber el lazo de sangre que los une. El incesto se plantea en términos de tragedia clásica, aspecto evidente a partir de la referencia al término de este pasaje: "Y quisiera hablarte también de una mujer, Antígona, que en otra edad y en un remoto país, amó también a su hermano con un amor no muy diferente al que sintió por ti Euristela, y que a su muerte lo enterró en la violación de la ley y de la orden de su padre".[33] La transgresión es castigada por el señor de los Heros, quien asesina a su propio hijo. El crimen queda encubierto por el incendio inmediato de la casa tras caer un rayo. No obstante, el espectro revela a Claudio los sucesos de su muerte. Este queda pasmado: "Mas no sale de mis labios ni una sola palabra, y veo en silencio cómo te recoges en ti, y poco a poco se diluye tu figura. Antenor, tú también hijo de las sombras".[34] De tal modo, se recapitulan los acontecimientos.

Por otra parte, en las celebraciones populares por el nacimiento del niño Jesús, Claudio contempla las danzas de la huaylijía y alcanza un estado catártico: "Sigues ahí, como si te replegaras otra vez en ti mismo, en ese ardor que se expande en ti, muy dentro de ti, como que tiene sus raíces en tus sueños y terrores más antiguos, y, aún más allá, en los orígenes del mundo. En esa hondura del tiempo y de la noche".[35] Además, experimenta un éxtasis por el sentir colectivo. "Danzas también, en cierta manera, y en tu embriaguez se mezclan alegría, temor, angustia. Tú también festejas la periódica resurrección de los amarus, que

33 Martínez, *País de*, 530.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*, 37.

algún día se convertirán para siempre en lluvia, en luz, en arcoíris".[36] Son creencias ancestrales que corren por las venas del protagonista. A través de las festividades, el individuo se conecta con el grupo al que pertenece. De tal suerte, "Claudio narrador y Claudio personaje concuerdan en ver el pasado como guía para vivir el momento presente",[37] es decir, se constituye la armonía entre el individuo y su ambiente.

La imaginación de Claudio se desata en situaciones de negación de la realidad. Por ejemplo, cuando enfermó de sarampión no quiso que nadie se enterase de su padecimiento por considerarlo pueril. De modo que

> los días de tu enfermedad no los pasaste allí, desde luego, pero sí tuvieron algo de reclusión en el limbo, con un poco de purgatorio. En el limbo porque todo quedó en suspenso, ya que como oficialmente te encontrabas en Lima pero en realidad estabas en Jauja, y no en Jauja sino supuestamente en Lima, no te hallabas en ninguna parte. Y en el purgatorio porque eso de no salir de casa, no recibir visitas y verte privado de los jolgorios carnavalescos constituía un tremendo castigo.[38]

La reticencia a aceptar su diagnóstico lo lleva a crear una dimensión paralela en la que no está ni en un lugar ni en el otro. Se trata de conservar el orgullo de haber crecido y dejado atrás la niñez. La mentira se presenta como un terreno de la invención personal.

La sorpresiva enfermedad había arruinado su disposición al festejo del carnaval que tantas expectativas le habían despertado. Tuvo que resignarse a su condición:

> Fue así como, y con un estado de ánimo cada vez más plácido, dejaste que la madre naturaleza cumpliera con lo suyo y te restablecieras por completo. Y hasta te diste el gusto de perorar en cierto momento, para

36 Martínez, *País de*, 37.

37 Pérez, "Acordes", 537.

38 Martínez, 338.

ti solo, pero en voz alta, y en el más foxiano lenguaje, sobre el "hermano sarampión" y la "hermana fiebre", y sobre de las purificantes virtudes de una buena temporada en la cama.[39]

Es temporada de guardarse y dejar escapar la mente. Provisto de lecturas, hace frente al aburrimiento de encontrarse postrado. Además, luego de pasar esos días da un estirón, por lo que completa su transición de niño a joven.

En distintos momentos se asevera la intención de tener como objeto de narración los sucesos del pueblo. En un tropiezo con Tarsila, cuando la asonada en contra de Fox Caro, Claudio reflexiona: "No valía la pena contestarle, así que te alejaste, diciéndote que alguna vez escribirías sobre su blanquísima faz de solterona".[40] Su creatividad lo lleva a retomar, de la gente a su alrededor, retazos de relatos para después hacer narraciones. Como aquella historia de Palomeque, el peluquero del pueblo, quien persigue con una navaja a Julepe con la intención de caparlo. Claudio es autor de un par de cuentos que circulan entre sus familiares.

Al encontrarse en la calle con el cura Wharton, el narrador transparenta las emociones internas del protagonista: "Pusiste la cara más firme que te fue posible, con un poco de dignidad herida y otro de desfachatez. Total, pedirías de todos modos exoneración, aunque tuvieras que declararte budista, y contigo tu familia si tu palabra no era suficiente".[41] Esa descripción del estado de ánimo crea una psicología propia del adolescente que había reprobado el curso de Religión al no querer repetir los principios del Juicio Final tal y como los presentara en clase el profesor. Es ejemplo de su resistencia y de la formación de un pensamiento crítico del protagonista. Cuando al fin puede probar el órgano de la iglesia, se relata del siguiente modo ese momento:

39 Martínez, *País de*, 341.

40 *Ibid.*, 494.

41 *Ibid.*, 137.

> Habías retenido unos compases del preludio de Bach, en adaptación que examinaste la víspera, y eso fue lo que intentaste. Tu timidez dio paso, poco a poco, a un cierto optimismo, y experimentaste con los registros. Se trataba de algo muy diferente al piano, por supuesto, y era grande la atención que esa primera experiencia demandaba. Probaste después con un pasaje de Haendel, que también habías memorizado. Cuán extraño y emocionante resultaba todo, en ese rincón, en la vastedad del templo en penumbra.[42]

La oportunidad de estar en la iglesia ante el instrumento es un homenaje a su abuelo materno, quien fuera, en su época, el organista en su parroquia. La familia había encontrado unas partituras donde el antecesor había plasmado la música de la zona. Por consiguiente, resulta significativo que, en la misa en honor a las tías abuelas, se decida por tocar el himno andino: "Quien te viese diría que te sientes tranquilo, mas no es así, pues bajo esa aparente calma hay ansiedad, casi angustia. Por momentos piensas en las ancianas, y vuelve a ti la imagen del rostro abstraído de Euristela y el recuerdo de la dulzura pensativa de Ismena".[43] Sin embargo, es la mejor pieza para rendirles tributo y, desde el fondo de su alma, Claudio ansía el descanso y la salvación de sus parientes. Se escucha su letra en quechua: "*Aa, sumac canchakjaska, / kaynimi tukuy waway kikunajahua / Aa sumac kanchakumuchaska / Apukanki*".[44] El padre Monterde es quien mejor resume la repercusión del canto: "'Música [...] de grandeza cósmica, y plena de un profundo sentimiento cristiano".[45] La fusión de las creencias lo llevan a experimentar

> una epifanía en que la música evoca todas las manifestaciones de la cultura andina que constituyen la base de su mundo personal. Aquí la afir-

[42] Martínez, *País de*, 406-407.

[43] *Ibid.*, 541-542.

[44] *Ibid.*, 545.

[45] Martínez, *País de*, 546.

> mación de lo andino y lo occidental se complementan en intercesión por las hermanas De los Heros [las tías abuelas], apuntando hacia un futuro en que los peruanos acepten la convivencia de culturas diversas como la base de su nacionalidad.[46]

Sobre el momento histórico en que viven hay una referencia a la presidencia de José Luis Bustamante Rivero —julio de 1945 a octubre de 1948—, quien había llegado al cargo por elecciones democráticas. Hay que recordar que fue depuesto por el golpe militar de Manuel A. Odría. Se hace mención en la novela a un discurso importante del presidente electo: "Fuiste con ella [su madre] y no tuviste que dar mayores explicaciones por tu aire absorto, ya que la conversación giró de inmediato en torno a un importante discurso del presidente Bustamante, muy popular en casa".[47] Los valores democráticos se colocan en primer plano.

La apertura del adolescente se demuestra en diversos episodios. Por ejemplo, en la tunantada, festejo popular del 21 de enero. Entre los músicos escucha la particular manera de tocar del arpista con quien Claudio conversa. Ya en casa, de noche, la exaltación continúa. Su madre, que ha estado esperándolo, le indica que se acueste: "Y así lo hiciste, pero no pudiste dormir, empeñado como estabas en recordar cada momento de esa noche y cada palabra del forastero, y, sobre todo, cada frase de las dos piezas que más te habían gustado".[48] Se advierte la inquietud de registrar cada letra de esa "música de todos",[49] como le había declarado el apurimeño.

En síntesis, ese verano Claudio tenía varios asuntos de interés: "Incómodo, casi avergonzado, te retiraste. Y como no tenías ganas de leer

[46] James Higgins, *Historia de la literatura peruana* (Lima, Universidad Ricardo Palma/ Editorial Universitaria, 2006), 377.

[47] Martínez, 405.

[48] Martínez, *País de*, 211.

[49] *Ibid.*, 210.

ni de buscar a tus amigos, y menos de batallar con Czerny, te tumbaste en la cama y te dejaste llevar por los pensamientos. Te interesaba mucho el carpintero, como te interesaban Mitrídates, y, de modo creciente, las tías de los Heros".[50] El recuento de personas lo mantiene ocupado tratando de conocer sus historias de vida. Más adelante, se reitera cuáles son sus intereses:

> Por lo demás, tanto Leonor como Elena pertenecían, por similares, pero también muy diferentes razones, al universo secreto que integraban, por otros motivos y de otra manera, las tías de los Heros y Fox Caro. Zoraida Awapara pertenecía también, desde luego, a una zona reservada, pero diferente.[51]

Esas fueron sus obsesiones en el verano de 1947. Ahora puede relatar cómo fue que entretejió esos hilos para conformar el entramado de *País de Jauja*.

Escrituras del yo: el diario y las cartas

Acudir a la escritura diarística en la estructura novelesca planteada por Edgardo Rivera Martínez tiene la intención de revelar una complejidad psicológica del personaje. En sus anotaciones, Claudio Alaya ofrece el relato de la experiencia desde sí mismo, lo que establece un punto de vista particular. Se trata del examen de sus propias vivencias y de opiniones sobre las vidas ajenas en el periodo enmarcado por las festividades de fin y principio de año. Cuando Picard analiza el uso ficcional del diario apunta cierta paradoja: "las formas de discurso propias del diario, que esencialmente estaban en contradicción con el concepto de totalidad propio de la obra, en cuanto formas artísticas,

50 *Ibid.*, 101.
51 *Ibid.*, 312.

colaboran ahora a la constitución de una totalidad".[52] En otras palabras, el plano del diario ficcional contribuye a alcanzar los propósitos de la novela para expresar una dimensión privada en la que el protagonista registra sus perspectivas de la trama general de la obra. Por tal motivo, Edgardo Rivera Martínez

> nunca dejó de trabajar y ejercer un tipo de escritura intimista, poética y también realista, 'costumbristas' [...] El escritor tiene una predilección por la escritura del fragmento, la del diario, la de las epístolas; el diario que escribe Claudio en *País de Jauja* durante las vacaciones de verano de 1946-1947 es medular.[53]

Una constante en *País de Jauja* son las menciones a unas libretas que el protagonista atesora como un legado trascendente. La curiosidad familiar sobre esos apuntes da fe de uno de los aspectos centrales de la actividad diarística: la constancia. Desde el primer momento, la tía Marisa —quien mantiene un lazo afectuoso con Claudio— hace la siguiente observación tras escuchar los planes del periodo vacacional del sobrino: "En todo caso, habrá materia para las misteriosas libretas que vas llenando con anotaciones día a día, si los ojos no me engañan".[54] Esa impresión la lleva a conjeturar un destino de notario, pues sospecha que nada se escapa al ojo del adolescente que lleva un registro de "cuanta persona se cruza en su camino"[55] ya sean parientes, amigos o conocidos. Vuelve a esa argumentación: "Y su tía insistió: 'Yo pienso que sí, pues según parece quiere acordarse de todo, dejar constancia de

52 Hans Rudolf Picard, "El diario como género entre lo íntimo y lo público", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 4 (1981): 119. 115-122.

53 Françoise Aubès, "Edgardo Rivera Martínez: un escritor entre dos mundos", *Revista de Crítica Latinoamericana*, núm. 84 (2016): 219.

54 Martínez, *País de*, 14.

55 Martínez, *País de*, 128.

todo, asegurarse de todo'".[56] Esa es una característica del diario: dejar en palabras la propia existencia y consignar todo lo que ocurre fuera de uno, aunque tamizado desde la consideración interna. Refuerza esta idea el mismo Claudio: "Sí, tomo notas, porque hay tanto que no quiero olvidar, pero ¿voy a ser notario por eso?".[57] La observación de la tía se relaciona con la tarea de dar fe de los actos de los otros y de la cualidad de fuente histórica de los diarios que testimonian los hechos pasados.

Se advierte que "los diaristas suelen ocuparse de un tema que casi rivaliza con el de la enfermedad: la razón misma de escribir un diario".[58] Allí se encuentra la puesta en escena de una práctica individual que busca conservar las vivencias del presente: "Regresas a tu silla, pensando cómo escribir después lo que ves, en ese afán 'notarial' de registrar los hechos, los detalles, las cosas".[59] Resuena el símil del notario en el modo en que el adolescente hace frente a su tarea escritural.

De nuevo se percibe la voz interna, aquella que se escapa en su estado de cavilación:

> Quizás, pues hablaste en voz alta sin darte cuenta, como a veces te sucede, con gran asombro de tus amigos, que más de una vez han pensado que estás loco. Y no solamente hablas solo, sino que te parece que puedes pensar mejor si hablas por momentos, sobre todo cuando te dejas llevar por ciertas fantasías.[60]

Son las palabras que llegan a su mente y con las que se concreta la ficción al formular supuestos a partir de los hechos reales. Ese ejercicio continuo tiene algo de locura, pues siempre será un proyecto imposible tratar de capturar en un diario todo lo que ocurre en una vida. Por

56 *Ibid.*, 291.
57 *Ibid.*, 291.
58 Juan Villoro, *De eso se trata: ensayos literarios* (Barcelona, Anagrama, 2008), 150.
59 Martínez, 413.
60 *Ibid.*, 292.

tal motivo Claudio se cuestiona: "Y ¿acaso no lo eras tú [loco], con tus libretas, tus secretos y ese afán de fabular y entreverarlo todo?".[61] Intenta partir de lo observado para examinar los efectos que tienen las acciones de las personas y, así, proyectar posibles escenarios.

Cuando el diarista escribe, tiene conciencia plena del presente, de ese momento que se escapa y merece ser registrado. Claudio guarda en su cabeza las impresiones que después verterá a la página: "Escribes, mentalmente: *espero aquí, oyendo zumbar los moscardones, que Lauri me deje mirar lo que ya he visto, y le diré entonces que esos azules tan obscuros son como ríos, como fuego. Y que esa línea roja es la senda del amaru*".[62] Esa intromisión en el cuadro que pinta la hermana explora el mundo circundante, la región andina tan llena de simbolismos de la naturaleza plasmados en el lienzo. Abelardo, el hermano mayor, aconseja al menor sobre la utilidad de su imaginación literaria. Por algo las tías abuelas le hicieron confidencias sobre su pasado con Antenor; es como si intuyeran su capacidad literaria para reconstruir su historia. Además, señala:

> "Y tengamos en cuenta, además, ese diario que llevas". Una sospecha cruzó por tu mente, y preguntaste: "Oye, ¿no has estado leyendo a escondidas mis libretas?" "No, no, pero Laurita vio por casualidad una que dejaste abierta la otra vez en la mesa del comedor, y no pudo resistir la tentación de darle una ojeada, y vio que hablabas allí de su pintura, porque ese domingo ella había estado pintando en el jardín, y habías escrito unas notas al respecto, que dicho sea de paso le gustaron mucho". No supiste qué decir, pues si bien no te agradó que te hubieran leído, te alegró que tu hermana hubiera apreciado tus apuntes.[63]

61 Martínez, *País de*, 506.

62 *Ibid.*, 292.

63 Martínez, *País de*, 434.

Entonces surge otra característica del diario: la secrecía. Se escribe para sí mismo. Allí está el calificativo íntimo que acompaña muchas veces a esta práctica y que en la novela sirve para plasmar una dimensión privada del protagonista. Se trata del distintivo que le hace sentir orgullo a Claudio, pues piensa: "te complacía el misterio que rodeaba a tus libretas".[64] Asimismo, tiene conciencia de su diarismo. En una carta dirigida a Leonor, su enamorada, le confía el sentido de esta práctica escritural:

> Otras veces me pongo a escribir en unas libretas, donde anoto muchas cosas. Sí, es un diario, aunque no soy muy constante. Escribo allí mis pensamientos, y lo que me dicen algunas personas, mis sueños, mis proyectos. Y escribo, sobre todo, cuánto te echo de menos, cuánto te quiero. Y esta carta es como una página de esas libretas, todas llenas de una escritura difícil, corrida, casi sin puntos ni apartes.[65]

Una de las quejas más recurrentes de los diaristas es, precisamente, el no dedicarle suficiente tiempo a la escritura para conseguir el propósito de llevar registro puntual de la experiencia vital. Otra cualidad radica en el estilo de la escritura diarística, un flujo equiparable al tiempo de la vida misma. Además, se trata del diario de un adolescente que va descubriendo el mundo y, en sus libretas, trata de explicar cuál es la ruta de su paso por él. Vale señalar que la carta está fechada el 19 de enero de 1947. Se sabe cómo la gente, al iniciar un nuevo año, se llena de buenas intenciones, por lo que no sorprendería que, en su lista de propósitos, se encuentre empeñarse más en su práctica personal de consignar los hechos de su vida.

En una conversación con su hermana, Claudio le confía el alto grado de interés por reconstruir el relato de la juventud de las tías abuelas generado tras las visitas a su casa durante las últimas semanas. Laurita

[64] *Ibid.*, 129.

[65] *Ibid.*, 167.

acierta a decir "'Se diría que tú vives esos recuerdos con tanta o acaso mayor intensidad que nuestras parientas'. 'Quizás'. 'Y seguramente tienes tus libretas llenas de anotaciones al respecto'. 'Apunto lo que me interesa'".[66] El diarista no solamente comparte sus peripecias, también intenta descubrir el misterio de las vidas ajenas. En este caso, se pregunta por qué las dos bellas mujeres quedaron solteras si tenían un futuro promisorio. Fueron educadas, hermosas, refinadas y su padre poseía una fortuna considerable. No obstante, la sombra de la tragedia las acechó desde que un incendio acabase con el fundo familiar. Nuestro protagonista investiga el móvil de la desgracia.

El diario ficticio funciona en el entramado novelesco porque "es cotidiano en la medida en que, limitado por la cláusula del calendario, remite al día, a la entrada, a lo que sucede en un espacio de tiempo comprendido en esos márgenes".[67] Sirva este fragmento como ejemplo: *1° de febrero / Hoy terminé, rehaciendo una parte, mi versión completa del pasacalle de Yauyaos. Después me embarqué en unos difíciles ejercicios de Lemoine. Y, finalmente, nos reunimos todos en la sala, y mi madre tocó nuestro arreglo de la Pasión de la jija. Mi hermana aplaudió entusiasmada. Y tanto que se animó a cantar después con nosotros.*[68] Las costumbres familiares quedan consignadas. El lector tiene la oportunidad de presenciar las escenas en la casa desde un enfoque más personal.

El repaso de las entradas del diario se consigna por igual en la novela. Son momentos especiales que guardan el sentido de dejar por escrito las influencias existenciales de Claudio:

> Al cabo de un momento buscaste una de tus libretas, esa de cubierta verde, en una de cuyas páginas leíste: *Sentada junto a la candela, atizando la leña, Marcelina me contaba…* ¿Cuándo habías escrito eso? ¿Te complacías

[66] Martínez, *País de*, 263.

[67] Álvaro Luque Amo, "El diario personal en la literatura: teoría del diario literario", *Castilla. Estudios de literatura* 7 (2016): 294.

[68] Martínez, 258.

> ya, mucho antes de lo ordinario, en los recuerdos? Quizá, pero lo cierto es que a partir de tu encuentro con Leonor Uscovilca, y de su especial vínculo con Janchiscocha, había resurgido en ti con especial fuerza el recuerdo de los mitos y leyendas que te narraba Marcelina.[69]

En el presente, esas reminiscencias de su infancia le hacen experimentar un sentimiento de pertenencia con la zona andina de Perú. Al pretender a una muchacha de una comunidad quechua, Claudio alude a sus orígenes, ya que sus abuelos maternos son de la sierra: Baltazar José Manrique, oriundo de Santa María —arriba de Apata— y Marta Josefina González, vestida de faldellín y *lliclla* en uno de los retratos conservados por su madre. De este modo, la sangre que corre por sus venas proviene de la tierra ancestral de su patria.

Asimismo, se reconstruye las escenas de escritura: "Te decides, en fin, y regresas a la mesa, a tus apuntes, tus misteriosos apuntes, en las libretas que le compras al señor Bullón".[70] En un momento de privacidad para capturar lo observado, se interroga acerca del derecho de hacer anotaciones sobre la forma en que su hermana se prepara para pintar en un instante de inspiración creativa. El diarista sabe que se coloca desde una perspectiva en la cual capta la labor reservada para la manifestación espiritual de Laura y, de hecho, compara dicha situación con las ocasiones en que su tía Marisa lo sorprende escribiendo en su diario. Son circunstancias de intensidad creadora totalmente personales, aunque el vínculo fraterno —en su caso— valida el derecho de componer esa escena distintiva de la faceta artística de su hermana.

Aquí se da otro paso en la novela, la inclusión de las cartas y de Laurita donde se aprecia la compenetración fraterna. El lenguaje es rico en expresión lírica y significativo en cuanto al contenido de la novela: *No te imaginas las personas interesantes que voy descubriendo, cerca de*

[69] Martínez, *País de*, 43-44.

[70] *Ibid.*, 290.

nosotros, aquí en nuestro barrio, y entre los parientes. Es como si de repente se hubiera abierto un portón y ¡zas!, se me viniera encima toda una serie de personajes que me producen una gran curiosidad, que me fascinan. Dirás que soy exagerado. Pero así es, Laurita.[71] Estas líneas de una carta del 15 de enero nos dejan ver cómo entran a la vida de Claudio todos aquellos personajes que se han referido y que aquí sintetiza de modo elocuente:

> Nuestro colindante don Fox, por ejemplo, tan sencillo, vive en una casa que parece un pequeño laberinto fantástico, y ahí, entre la luz y la alegría. Tienes también a nuestras tías, las señoritas de los Heros, tan extrañas, que no se separan ni para dormir, como si fueran 'estrellas binarias' (palabras de tu hermano mayor). Y está también ese hombre raro, ocurrente, buen ajedrecista, que pasa su vida entre los muertos, y que se llama Mitrídates.
>
> Sólo es cosa de abrir los ojos.[72]

Se observa un recuento expresivo de las presencias más relevantes en la vida del adolescente, como se ha señalado con anterioridad. Al igual que el diario, la carta es una fuente de configuración del ámbito privado. El tono, el estilo, hacen de estas piezas un recurso de construcción de los vínculos afectivos. Asimismo, comparten su dicha por los momentos en familia. Comparte Laura: *Tengo tan presentes los días que pasé en casa, tan alegres, tan luminosos. Fue muy lindo escucharte tocar en el piano, la cena familiar, pasear en la feria. Me divertí como nunca con mis amigas. Todos ustedes tan cariñosos, tan gentiles.*[73] El perfil psicológico de los personajes queda al descubierto, la vivacidad con que recuerda retrata que la hermana tiene un carácter alegre y positivo como Clau-

[71] Martínez, *País de,* 132.

[72] *Ibid.*

[73] Martínez, *País de,* 402.

dio, quien explora su entorno y tiene la motivación de interactuar socialmente. En una misiva a Leonor, el protagonista detalla el sentido de escribirle:

> *Te escribo esta carta, tan larga, tan desordenada. Una carta que a lo mejor se quedara aquí, junto a estas páginas. Y sin embargo, incluso así, será como te la hubiese enviado, y como si la leyeras casi al mismo tiempo en que la escribo, en esta hora de la noche. Mis palabras, yendo hacia ti y hablando en tus oídos. Tus ojos leyendo en sueños lo que te digo.*[74]

La conexión romántica revela su sentir. Su alma vuela con destino a la amada; los dos están estrechamente unidos para comunicarse sin el medio escrito, sólo por la fuerza de su amor. Esta faceta de enamorado delinea al personaje como un apasionado adolescente que se aventura a reconocer sus sentimientos. Muy clara es su despedida en otra carta del 16 de marzo: *Vuelve pronto, lo más pronto, amor. Te quiero y te beso, Claudio.*[75] Son las palabras con la que cierra la invitación a la ceremonia fúnebre de sus tías abuelas con que finaliza la novela.

La excepcionalidad del enamorado la menciona la propia Leonor, quien ha quedado asombrada por el modo de declararse del personaje: *la verdad es que no eres como los demás chicos. Será por eso quizá que puedes escribir una carta así. Me gustó mucho, y me quedé pensando.*[76] Se abre el camino al desenlace en el que este romance oculto se hará público, todo en una hora temprana del día en la que todo es diáfano y "brilla el sol y el aire es límpido, clarísimo",[77] una manera de simbolizar el futuro de ambos es que irradian confianza y seguridad de estar el uno para el otro: "La elección de Leonor para formar con ella la pareja fundante responde ciertamente a la propuesta explícita de nación que

74 *Ibid.*, 169.
75 *Ibid.*, 446.
76 *Ibid.*, 491.
77 Martínez, *País de*, 548.

elabora la novela, propuesta que ha sido suficientemente estudiada en términos de mestizaje, hibridación, convivencia armónica, y funciona, evidentemente, en términos alegóricos".[78]

Las miradas hacia Claudio

Una constante en *País de Jauja* es el registro acerca de cómo ven a Claudio los personajes secundarios. De esta manera, se consigue crear un protagonista multifacético. En primer lugar, se abordará el ámbito inmediato: la familia. La tía Marisa, quien comparte la vivienda con su hermana y sus sobrinos, posee una cercanía que se trasluce con sus comentarios: "'¿No ves, Laura, que tu hijo tiene más dotes para la literatura que para las teclas…?' '¿Ah sí?' 'Mira no más que dice sierpes, y no serpientes, o culebras'".[79] La vocación es un asunto importante que se reitera en varios pasajes de la novela: "Hum, creo que podrías ser periodista, poeta, o algo así. Aunque también profesor como tu papá".[80] La creatividad del sobrino llama la atención de la tía, quien bromea: "'Ajá', dijo, feliz de la vida, '¡miren a este joven tocando y retocando nada menos que un bolero! ¡Agustín Lara en Jauja!'".[81] Su relación es muy cercana. De allí que, a través de la burla, esconde un elogio. Por ejemplo, cuando el adolescente le da a leer sus cuentos, le chancea llamándole "joven Homero". En el fondo, admira las capacidades de Claudio para construir e imaginar historias sobre amigos y parientes: "Si por cuentista quieres entender chismoso, bueno, no lo eres, pero sí por la rapidez con que armas novelas a costa del prójimo'".[82] Cuando, junto con Felipe y Julepe, carga madera seca para el horno del tío de

78 Giovanna Pollarolo, "País de Jauja ¿novela familiar?", *Letras*, núm. 124 (2015): 232-233.

79 Martínez, 129.

80 *Ibid.*, 178.

81 *Ibid.*, 220.

82 Martínez, *País de*, 267.

este último, Marisa celebra que realice tal faena para que comprenda lo que cuesta ganarse la vida. Después de la misa cantada donde el sobrino interpretó con excelencia el órgano, lo felicita: "'¡Muy bien, Claudio!' Y como no puede dejar de hacer bromas, agrega: 'Un poco más y serás todo un Orfeo andino, con pleno poder de resucitar a los muertos'".[83] La exaltación es una forma de chanza y un símil griego que remite a la mitología tan próxima al protagonista.

Otra de sus tías, Rosa, rememora momentos con Claudio: "'Venías cuando eras chico y te sentabas junto al radio, y escuchabas noticias y música, y me contabas cosas de tu escuela y de tu maestra, la señorita Chumpitaz, que en paz descanse.' 'Yo también me acuerdo, tía.' 'Te gustaba sintonizar estaciones de otros países y le tenías miedo a Teodorico [el loro]'".[84] La tía Rosa se extraña ante el interés del adolescente por hechos del pasado familiar y, más aún, por su inclinación a ser literato. Por tal motivo lo reconviene: "Eres todo un caso, Claudio, porque nunca nadie me ha preguntado por esas gentes y sucesos tan antiguos, y menos ha dejado volar la imaginación como tú lo haces".[85] Es una extravagancia que caracteriza al personaje. Él será la voz que reconstituya el pasado familiar.

Ante sus tías abuelas, Euristela e Ismena, se ve obligado a ser partícipe de sus remembranzas:

> Extraña insistencia, y mucho más tratándose de un visitante como tú, que sin saber cómo te has convertido en alguien de otra edad, sin más alternativa que asentir ante los recuerdos que las obsesionan, porque lo único que esperan y reclaman de ti es eso, una confirmación, una resonancia. Función inverosímil, a tu edad y en tu situación.[86]

83 *Ibid.*, 546.
84 *Ibid.*, 378-379.
85 *Ibid.*, 441.
86 Martínez, *País de*, 95.

De este modo, Claudio ocupa su tiempo para desentrañar los misterios que le plantean. Sobre todo, cuando lo hacen testigo de la historia de Antenor, el amor prohibido de las ancianas. El incidente provocó el incendio de la casa paterna y el que ellas se establecieran en Jauja con pocos recursos.

Asimismo, se observa a Claudio desde los ojos de su madre cuando cae enfermo del sarampión: "te miró con cierta ternura, como si viese en ti no al adolescente que eras, sino al infante que fuiste".[87] En el comentario se manifiesta la costumbre materna al presenciar la fragilidad de los hijos. También lo juzga de imprudente al pedir al padre Monteverde que lo dejase tocar el órgano y cantar a Georgiu Radulescu, el paciente rumano del sanatorio.

Una mayor cercanía la tiene con Laurita, su hermana, quien al verlo después de su estancia en Lima le dice: "Has crecido y estás un poco flaco, pero ya deben mirarte las chicas, ¿no?".[88] Insiste en que ya es propiamente un joven: "Oye, ya no tienes los feos gallos que todavía te salían la vez pasada".[89] Ella alaba sus dotes musicales y además su inclinación por la literatura: "'Cualquiera diría, Claudio, que inventas y vuelves a inventar a tu gusto ese mundo [...] ¿Ves, Laurita? Hablas como mamá, como tía Marisa, y a lo mejor dirás también que estoy chiflado'. 'No, chiflado no, pero por eso, y por tus cuentos, yo también pienso que tienes condiciones para escribir'".[90] Su capacidad para inventar historias vuelve a ser tema de conversación.

Abelardo, el hermano más grande, también deja saber sus impresiones sobre el protagonista. Primero señala su influencia con las lecturas sugeridas: "No hay nada que hacer, Claudio, ¡ésta es tu época griega!".[91] Cuando enferma de sarampión, "él le traía un paquete, que resultó ser

87 *Ibid.*, 332.
88 *Ibid.*, 241.
89 *Ibid.*, 242.
90 Martínez, *País de*, 261.
91 *Ibid.*, 110.

un número de la revista *Leoplán*, una novela de Agatha Christie, y una de ese autor peruano del que ya te había hablado, Ciro Alegría, y que era *Los perros hambrientos*. 'Ahí tienes para rato', dijo. 'Tú tendrás la culpa si me convierto en ratón de biblioteca', dijiste, con forzada sonrisa".[92] Cabe recordar que la ocupación de Abelardo es ser bibliotecario. Él también tiene una opinión sobre los dotes de Claudio: "Digamos que este joven tiene una gran facilidad para captar el lado singular de las personas, y que por eso [...] ¿Que deja correr la imaginación, a la vista de ciertos rasgos, de ciertas peculiaridades, como las de esas personas...?".[93] Por otra parte, le aconseja sobre su afición musical: "Quiero decir que podrías ser profesor y hacer música por la música misma, para tu propia alegría, y con mayor razón ahora, en que te inicias con el órgano".[94] Lo anima a estudiar en la universidad para convertirse en "profesor de lengua y literatura en un colegio sería menos frustrante para ti que enseñar a los muchachos a leer un pentagrama o a tocar el clarinete y el bombo".[95] Le da consejos para que pueda llegar a tomar una decisión que queda en el aire. Sin embargo, le reconoce el mérito literario: "Y digo también que tienes condiciones por ese curioso modo con que observas a la gente, para después dejar vagar la imaginación".[96] Lo que apunta a estar frente a un escritor en ciernes. Incluso Fox Caro, su vecino sabio, comenta: "¡Con cuánta atención observas todo, jovencito!".[97] Esa mirada penetrante de quien busca las motivaciones internas de las personas es una veta para su futuro.

Son bastantes personajes los que opinan sobre el espíritu artístico de Claudio, un aspecto inusual en la tradición literaria andina.

[92] *Ibid.*, 335.
[93] *Ibid.*, 244-245.
[94] *Ibid.*, 431.
[95] *Ibid.*, 432.
[96] Martínez, *País de*, 433.
[97] *Ibid.*, 69.

> Entre sus muchas virtudes, *País de Jauja* es una novela que rompe con una visión estereotipada del mundo andino peruano, siempre dura y dolorosa, sobre todo si nos atenemos a los antecedentes más conocidos como los de Ciro Alegría o de José María Arguedas. Bajo la mirada de Rivera Martínez, en cambio, Jauja se transforma en un lugar de encuentro entre el Ande y el mundo occidental, un idílico espacio donde conviven en cordial armonía personajes de variada procedencia.[98]

La profesora de música, Mercedes Chávarri, sentencia después de la primera ejecución de piano en su casa: "Tienes sentido musical, hijo, y puedes progresar si eres constante".[99] Lo que le da aliento para seguir el camino del abuelo materno, quien fuera organista en la iglesia. Carlos Baylón advierte: "Este joven, tan modesto como lo ven, es todo un talento para la música, y por eso discípulo predilecto de mi señora esposa".[100] En un pasaje, Georgiu Radulescu, un caballero rumano paciente de la clínica de Jauja, se detiene al escuchar al pianista desde la calle. Toca a la puerta y Claudio lo hace pasar a su casa, donde interpreta a Beethoven, una versión del *Adagio Cantabile*. El europeo le dice que toca con sentimiento y que es un joven inquieto. Para el extranjero, significa una sorpresa encontrarse con un muchacho como aquel en ese lugar. A la salida, al cruzarse con la mamá le manifiesta: "Y permítame también que la felicite, pues este joven tiene un sincero amor por la música, y también talento".[101] Son muchos, pues, los que consideran que Claudio tiene un futuro promisorio en las artes. Cuando Radulescu lo presenta con su círculo de amistades del sanatorio, menciona: "¿No es sorprendente el caso de este joven tan modesto, y que, a pesar del medio, se interesa así por la música?".[102] Claudio es

98 César Ferreira, "Consideraciones en torno a la narrativa de Edgardo Rivera Martínez", *Letras*, núm. 124 (2015): 221.

99 Martínez, 56.

100 *Ibid.*, 464.

101 Martínez, *País de*, 354.

102 *Ibid.*, 513.

un jaujino con futuro prometedor que se abre paso en un medio poco alentador para las artes, aunque la familia Alaya Manrique es un caso sui géneris en la zona.

Otra importante visión de Claudio es la que realiza Leonor: "Eres jaujino, tienes una casa que será vieja pero es también grande y bonita, y seguramente vas a ir a la universidad".[103] Ella considera que tienen poco en común; sin embargo, Claudio le hace ver por qué la valora. Su relación está fincada en el amor por la tierra andina.

Ante sus propios amigos, el protagonista suma sus peculiaridades: leer novelones, escuchar música clásica y seguir las normas de cortesía. Es visto como un viejo:

> Tito había señalado cierta vez: "Es porque te gustan los libros, Claudio, y porque hablas de ese modo, y por las cosas que preguntas". Y el propio Felipe había opinado, en otra ocasión: "Sólo a ti te gustan la poesía y esa música aburrida. Sólo a ti y a los teclos". Y Julepe, por su parte, había apuntado, faltando a la verdad: 'Y tampoco te gustan las películas de rumbas y guarachas.[104]

Son gustos que hacen de él un atípico adolescente. Felipe lo califica de tipo raro por su gusto de "visitar gente vieja, de andar tras de la tunantada el 20 de enero, de seguir a las cholitas en los días de feria". El recurso de las voces permite hacerse un retrato del carácter y costumbres del personaje principal.

La voz propia

Finalmente, otro recurso con amplitud utilizado en la novela es el diálogo. De allí la fluidez de *País de Jauja* y su narración amena. Tal circunstancia permite que el propio personaje interactúe con los demás

[103] *Ibid.*, 390-391.
[104] *Ibid.*, 114-115.

y, en momentos, se autodefina. Por ejemplo, él se siente especial por el vínculo con las tías abuelas, quienes hacen de Claudio su confidente. Argumenta ante a su madre: "¿Será que a mí me reservan la poesía, y a ustedes la prosa?".[105] Con tal pregunta fundamenta el rol que desempeña para las ancianas. Más adelante, insiste a la hermana que son sus dotes musicales lo que lo acerca con Euristela e Ismena: "Quizá porque saben que me gusta la música, que toco el piano, que me interesan los huaynos y yaravíes [...] Y tal vez adivinan, también, esa fascinación que me producen".[106] Afición compartida entre generaciones de la familia, es el punto de contacto que despierta la confianza de las ancianas, quienes se abren a revelar su juventud. No obstante, sus testimonios no son claros: "les he oído hablar a ellas, sobre todo a mi tía Euristela, cuando se ponen a recordar esos tiempos [...] Nada, porque en realidad no conversan, lo que se llama conversar, sino que hablan en desorden, y no las entiendo bien. Y aun si yo les preguntara, no me contestarían".[107] De allí entiende que su misión es armar el rompecabezas con los retazos de la historia secreta de su juventud.

En una de sus pláticas con la tía Rosa, Claudio insiste en que el relato sobre el enamoramiento de José María de los Heros y Marina Túpac Rosa debió coincidir con el paso del cometa Halley en 1910. La razón que da es porque "todo habría sido más novelesco ese año".[108] El propio protagonista se inclina por ficcionalizar la narración al usar elementos que embellecen la historia. De modo que la creatividad se impone a la veracidad del testimonio. En otro momento declara: "Me gustaría escribir alguna vez un libro sobre esa leyenda del País de Jauja".[109] Para escribir se inspira de lo que le rodea, lo que da como resultado un com-

[105] Martínez, *País de*, 125.

[106] *Ibid.*, 249.

[107] *Ibid.*, 37.

[108] Martínez, *País de*, 441.

[109] *Ibid.*, 130.

pendio de los sucesos que circundaron aquellas míticas vacaciones de su adolescencia en el verano de 1947.

Cuando su madre le anuncia las lecciones de piano con Mercedes, Claudio expresa de manera clara lo primordial de su proyecto: llevar la música popular a las partituras para tener memoria de la expresión andina: "Pero que quede claro, por favor, que seguiremos con nuestro proyecto de poner en notación musical huaynos y yaravíes, y de intentar su arreglo para piano".[110] Ese es uno de sus máximos propósitos en que se centra la definición de su identidad, quién es y qué hace. Al finalizar la novela, se declara abiertamente como un mestizo: "Nosotros, en cambio, estamos abiertos a todo, y nos gustan los huaynos y Mozart, y Marcelina es para mí tan importante como Homero, y no nos olvidamos de las ideas de papá".[111] Conjunta los elementos que, sumados, lo individualizan. Trata de estar consciente de sus afinidades electivas.

En una conversación con sus amigos, cuando se enteran de que ha compuesto un bolero para una enamorada de Felipe, se burlan de él por lo cursi que puede resultar ese género. Entonces Claudio declara: "Me gustan todas las formas de música".[112] Con ello intenta neutralizar el aire romántico que tiene la canción dedicada a Rosalinda Corrales. No obstante, más adelanta afirma: "Si estoy enamorado y en las nubes, como ustedes dicen, lo mejor es imaginar que estoy con mi amada en su cama".[113] Quiere apartar cualquier sospecha de que ya tuvo relaciones con Zoraida. Por tal razón, les concede: "Digamos que yo suspiro y suspiro, mientras ustedes ponen manos a la obra y dan en el blanco".[114] Es la cara que Claudio quiere darles a sus compañeros para guardar su intimidad.

110 *Ibid.*, 18.
111 *Ibid.*, 535.
112 *Ibid.*, 462.
113 Martínez, *País de*, 507.
114 *Ibid.*

Algunos rasgos de su carácter se defienden a viva voz. Con Zoraida, quien desea conocerlo mejor, Claudio expresa cómo lo perciben los demás y cómo se define él mismo: "'Mis amigos dicen que hablo como viejo'. '¿Ah sí? ¿Y qué más dicen?' 'Y que mis gustos son también de persona mayor…' '¿Qué por ejemplo?' 'Por ejemplo la buena música, y también la lectura, aunque no por eso soy chancón'".[115] Así se presenta con la mujer mayor que lo seduce. Él es serio, más maduro en sus preferencias, aunque no acepta ser un estudiante aplicado: "'¿Eres buen alumno?' 'No, e incluso bastante malo, por ejemplo, en matemáticas, para no hablar de religión. Y no me gustan esos profesores que quieren que uno repita al pie de la letra lo que dicen, o que no aceptan preguntas".[116] Tiene, más bien, inquietud por el conocimiento y espíritu de artista.

Además de la agilidad conseguida por los diálogos, se presenta la oportunidad de escuchar el tono con el cual Claudio se expresa. De allí que importen tanto sus posturas y su interacción con el resto de los personajes. Se obtiene, por este medio, rasgos del habla familiar y afectivo de este adolescente que se mueve en los vericuetos propios de su dimensión social.

Consideraciones finales

Los recursos empleados por Edgardo Rivera Martínez en *País de Jauja* poseen cualidades de una narrativa anclada en el yo del protagonista. No obstante, el autor va más allá del simple relato en primera persona. Utiliza extraordinariamente una voz narrativa desdoblada que presenta al adolescente que descubre el mundo a la par de un hombre que viaja al pasado para rememorar su vida interior. Contradicciones

115 *Ibid.*, 470.

116 *Ibid.*, 475.

de un ser en expansión que aviva sus experiencias más significativas en un periodo inolvidable marcado como el origen.

El tono fresco con el cual se descubre Jauja es reflejo de la mirada de su protagonista. Una visión que armoniza los elementos e integra su ser con el ambiente. De la felicidad personal se transita a la dicha familiar y al porvenir en pareja. Una época añorada que conduce a la concordia.

El desenlace lleva a la ceremonia luctuosa de las tías abuelas. Un acto social en el que Claudio se manifiesta como el ser dual en el que perviven las notas ancestrales de la música andina revividas ahora en un instrumento clásicamente marcado por la religiosidad católica: el órgano. Su programa vertebra el proceso de mestizaje, armoniza las raíces culturales.

Edgardo Rivera Martínez opta por el personaje novelesco para simbolizar un mundo posible en cual no exista la inequidad de la realidad cotidiana del Perú. *País de Jauja* es un mundo imaginario en el que se alcanza la liberación de los prejuicios y se reconstituye el poder de un Claudio adolescente que se abre paso por su comunidad.

Bibliografía

Aubès, Françoise. "Edgardo Rivera Martínez: un escritor entre dos mundos". *Revista de Crítica Latinoamericana*, núm. 84 (2016): 215-223.

Ferreira, César. "Consideraciones en torno a la narrativa de Edgardo Rivera Martínez". *Letras*, núm. 124 (2015): 213-225.

Higgins, James. *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Editorial Universitaria, 2006.

Leceta Gobitz, Rossina Alda. "La novela de aprendizaje en *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez". Tesis de licenciatura. PUCP Lima, 2014.

Luque Amo, Álvaro. "El diario personal en la literatura: teoría del diario literario". *Castilla. Estudios de literatura* 7 (2016): 273-306.

May, Georges. *La autobiografía*. México: FCE, 1982.

Miraux, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

Molino, Jean. *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991.

O'Hara, Edgar. "*País de Jauja*: espacio abierto (conversación con Edgardo Rivera Martínez)". *Inti. Revista de literatura hispánica,* núm. 46-47 (1997-1998): 277-284.

Pérez Esain, Crisanto. "Acordes para una utopía en País de Jauja. El sincretismo cultural como solución en Edgardo Rivera Martínez". *Revista de Estudios Hispánicos* 49, núm. 3 (2015): 525-546.

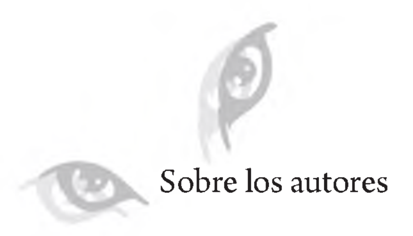
Picard, Hans Rudolf. "El diario como género entre lo íntimo y lo público". *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* núm. 4 (1981): 115-122.

Pollarolo, Giovanna. "País de Jauja ¿novela familiar?". *Letras,* núm. 124 (2015): 227-238.

Rivera Martínez, Edgardo. *País de Jauja*. Lima: PEISA, 2001.

Tinoco-Urbina, Julio. "*País de Jauja* y la novela de Bildungsroman". Tesis de licenciatura. Universidad de Piura, 2013.

Villoro, Juan. *De eso se trata: ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama, 2008.



Sobre los autores

Mauro Mamani Macedo
Doctor en Literatura peruana y latinoamericana. Profesor de pre y posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Profesor Visitante en varias universidades latinoamericanas. Sus más recientes obras son *Sitio de la Tierra. Antología del vanguardismo literarios andino* (2017), *Antonio Cornejo Polar. El lugar de la crítica. Conversatorios y entrevistas* (2016). *Guamán Poma de Ayala. Las travesías culturales* (2016). Ha coeditado: *El Boletín Titikaka. Edición facsimilar* (2016). Ha recibido diversos premios.

Florencia Raquel Angulo Villán
Docente e investigadora de la Universidad Nacional de Jujuy, Argentina. Desarrolla estudios sobre temas de literatura de la región del norte argentino, literatura de la zona andina, con énfasis en la literatura de tradición oral. Es coeditora del libro *Sueños y realidades,* de Juana Manuela Gorriti. Obras Completas (2019) y autora de *Al encuentro de la modernidad: Sociedad, cultura y literatura en la revista Jujuy (1936-1940)* (2016).

Carlos Huamán
Doctor en Literatura y en Antropología. Investigador del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue consultor de la Organiza-

ción de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, México. Ha sido condecorado por el Congreso de la República del Perú con la medalla de Honor con el grado de Oficial. Autor de *Los ríos profundos* y otros.

Ynés Victoria Alcántara Silva

Egresada del doctorado en Literatura peruana y latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), donde obtuvo el grado de Magíster en Lenguaje y Literatura. Su campo de investigación aborda la música andina, el arte tradicional, así como la obra literaria y antropológica de José María Arguedas. Miembro del Grupo de Investigación ESANDINO de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Gonzalo Espino Relucé

Poeta y crítico literario. Doctor por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y maestro en Ciencias Sociales por Flacso, es profesor principal-investigador de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Obtuvo el Premio al Mérito Científico por la UNMSM en 2019. Recientemente, ha publicado la edición de *Tarma pacha huaray* de Adolfo Vienrich (Lima: Pakarina Ediciones, 2020). Su obra más significativa se concentra en *Narrativa quechua contemporánea. Corpus y proceso: 1974-2017* (2019) y *Literatura oral, literatura de tradición oral* (2015). Su palabra poética se puede leer en *De ese hombre que dicen* (2018), <gespino@unmsm.edu.pe> <http://gonzaloespino.blogspot.com/>.

Alejandro Mautino Guillén

Maestro en Literatura por la UNMSM y profesor de Literatura en la UNASAM. Sus obras más recientes son: *Poéticas discursivas andinas. Desplazamiento, escisión y racionalidad mítica* (2018, estudio), *Bajo el*

sol de las luciérnagas (2022, poesía) y *Literatura huaracina* (2022, estudio).

Ricardo Cortés Ortega

Estudiante del Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Licenciado en Historia por la unam. Su tesis de maestría está relacionada con la literatura y filosofía andinas peruanas.

Gabriel Hernández Soto

Maestro en Literatura por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (uam-i). Ha sido profesor titular en la uaemex, uam-i, uam-c y en la Maestría en Diseño y Producción Editorial de la uam-x. Coordina el Seminario Permanente de Investigación "Literatura Criminal en Centroamérica" de la uaem-Amecameca y forma parte del seminario "Literacidad académica" (uam-i). Sus obras más recientes son *Literacidad académica en las universidades latinoamericanas* (2022, con Adriana Hernández). Además, coordinó *Al sur del Suchiate. El noir centroamericano* (2022).

Leoncio Daniel Quispe Torres

Maestro, docente de Literatura de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (Perú). Ha publicado *Del amor en tiempos de guerra* (2019), además de diversos artículos relacionados con la literatura latinoamericana y la violencia en Perú.

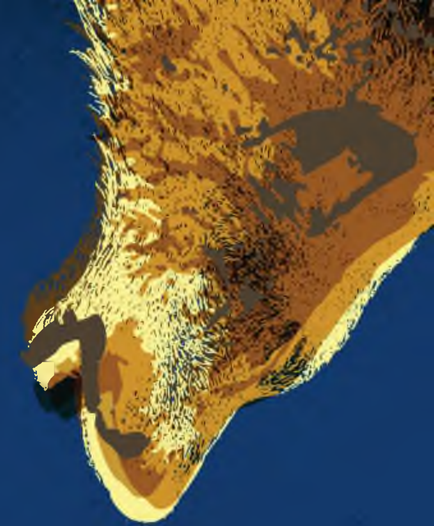
Horacio Molano Nucamendi

Profesor del cepe de la unam desde 1997. Doctor en Letras por la unam, donde se tituló de maestro en Literatura Iberoamericana y es Licenciado en Letras Hispánicas. Especialista en Literatura Mexicana del siglo xx por la uam-Azcapotzalco. Responsable del material didáctico en el sitio web: http://132.248.130.124/literaturaalacarta. Sus lí-

neas de investigación incluyen las escrituras del yo hispanoamericanas y la enseñanza de la literatura a extranjeros. Sus últimas publicaciones fueron *Indagaciones alrededor de las literaturas del yo. Miradas colectivas, caminos personales* (2018, con Blanca Estela Treviño) y *Desde las palabras del yo: estudios de escritura autobiográfica mexicana* (2022, con Claudia Gutiérrez Piña y Humberto Guerra).



En canto de zorros. Mito y memoria en la ficción andina, editado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, se terminó de imprimir en digital el 28 de junio de 2024 en el taller de Gráfica Premier, S. A. de C. V., 5 de Febrero 2309, col. San Jerónimo Chicahualco, Metepec, Estado de México. La edición consta de 250 ejemplares en papel cultural de 90 gramos. Su composición y formación tipográfica, en tipo Arnon Pro de 12:16 puntos, estuvo a cargo de Irma Martínez Hidalgo. La preparación de archivos electrónicos la realizó Beatriz Méndez Carniado. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Editorial Albatros.



En esta obra se estudian las literaturas andinas peruanas contemporáneas, cuyos ejes de análisis son el mito y la memoria, rasgos importantes de su imaginario y cosmovisión. Al considerar estos fundamentos temáticos y el aporte de los estudios literarios, culturales, lingüísticos, filosóficos y antropológicos, los autores analizan sus mecanismos de ficcionalización y significación, relacionados con la tradición y la modernidad de su contexto.





ISBN 978-607-30-9130-5

